

Jean-Marie Guyau

# problemele esteticii contemporane



Editura Meridiane



JEAN-MARIE GUYAU  
*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*  
Librairie Félix Alcan, Paris, 1935

Toate drepturile  
asupra prezentei ediții în limba română  
sunt rezervate Editurii Meridiane

Jean-Marie Guyau

# problemele esteticii contemporane

Traducere de  
MIRCEA GHEORGHE  
Prefață de  
VICTOR ERNEST MAȘEK

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1990



Într-o lume în care apogeul creativității este un apanaj aproape exclusiv al maturității târzii — cea a filosofiei, esteticii și reflecției teoretice în genere — Jean-Marie Guyau era, la 34 de ani, în 1888, când a murit, o celebritate a cărei operă stîrnise vii comentarii, adeziuni entuziaste, dar și obtuze contestări. Autor al unor lucrări de estetică, etică, filosofie a religiei, pedagogie, psihologie, precum și al unui delectabil volum de versuri\*, Guyau dovedește o deschidere intelectuală, o efervescentă spirituală și o apetență polemică singulare în epocă. Prin verva și ancorarea lor în concret multe dintre considerațiile sale despre artă și frumos par extrase mai degrabă dintr-o estetică a acestei a doua jumătăți de secol XX

---

\* În afara lucrărilor de estetică — *Problemele esteticii contemporane*, ce apare în acest volum, și *Artă din punct de vedere sociologic*, ce va constitui obiectul unui alt volum din „Biblioteca de artă” — Guyau a mai publicat următoarele cărți: *La morale anglaise contemporaine*, 1876 („Morala engleză contemporană”); *La morale d’Epicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines*, 1878 („Morala lui Epicur și raporturile ei cu doctrinele contemporane”); *Esquisse d’une morale sans obligation ni sanction*, 1885 („Schită a unei morale fără obligații și sancțiuni”); *L’irreligion de l’avenir*, 1887 („Ireligiozitatea viitorului”); *Éducation et Hérité*, 1879 („Educație și ereditate”); *La Genèse de l’Idée de temps*, 1882 („Geneza ideii de timp”); *Vers d’un philosophe*, 1883 („Versurile unui filosof”).



decît din vecinătatea impunătoarelor și plictisitoarelor tratate ale veacului trecut.

Aparținînd unei perioade de „desprindere” și de tranziție, caracterizată ca „bogată în inteligență și săracă în finețe” (adică în disocierile și nuanțările proprii tratatelor speculative), estetica lui J. M. Guyau rămîne actuală și incitantă prin diversitatea problemelor concrete abordate, dar care n-au reținut din păcate atenția autorilor de sisteme ce i-au comentat sau caracterizat, uneori cu destulă suficiență, opera.

Cele mai frecvente caracterizări îl situează în fruntea direcției vitaliste în estetică și la începuturile esteticii sociologice, orientări importante, ambele, în dezvoltarea gîndirii estetice.

Prima dintre scrierile cărora își datora celebritatea, elaborată pe cînd avea doar 28 de ani și publicată în 1884\* — *Problemele esteticii contemporane* — se afirmă ca un gest polemic de desprindere și opoziție față de principalele idei dominante în estetica timpului, datînd de la Kant, Schiller sau Herbert Spencer și anume conceptul dezinteresat al frumosului, teoria caracterului gratuit, de joc liber, neinteresat de folos sau adevăr al creației artistice sau cerința separației nete dintre frumos și util, frumos și agreabil. Tributare unui intelectualism excesiv în explicarea fenomenelor estetice, teoriile amintite considerau arta drept o entitate spirituală cu dinamică proprie, izolată de orice condiționări și motivații exterioare, biologice ori sociale.

Accentuînd caracterul de joc imaginativ liber al artei, de produs exclusiv al libertății, teoreticienii mai sus amintiți denaturează, după Guyau, adevărata natură a sentimentului estetic. Accentuînd în mod absolut plăcerea produsă de contemplația pură și de joc, năzuind să dezintereseze arta de adevăr, de real, de util și de bine, ei favorizau un soi de diletantism ce estompa caracterul grav, serios, vital al mării arte. Sub influența lui Dar-

---

\* Diverse părți ale acestei cărți le-a publicat cu un an înainte în *Revue des Deux Mondes* și în *Revue philosophique*.



win, Herder și Nietzsche, pentru care frumosul și sentimentul estetic ocupau un loc central, de majoră importanță în dezvoltarea vieții în genere, dar îndeosebi în cadrul celei sociale, și înrîurit direct de viziunea psihologistă a „ideilor forță” dezvoltată de neospiritualistul Alfred Fouillée, tatăl său vitreg, Guyau va elabora o teorie ce însemna în epocă încercarea novatoare de a înțelege și explica arta ca funcție stimulativă pentru dezvoltarea vieții. „Pînă astăzi, scrie el, progresul artei a coincis cu cel al vieții și civilizației... Există deci motive să sperăm că arta va îndeplini în existența omului un rol din ce în ce mai considerabil”.

Direcția principală a demonstrației sale vitaliste din *Problemele esteticii contemporane* e îndreptată astfel spre combaterea opiniei că plăcerea estetică se află în opoziție cu sentimentul utilului, al necesității și al dorinței. Mai răspicat decît oricine pînă la el, Guyau va susține că frumosul nu este ceva gratuit și dezinteresat, ci un *elan vital*. Satisfacerea unei dorințe, astimpărarea unei nevoi nu sînt nici ele în mod esențial antiestetice, cum susțineau Kant sau Spencer. La baza oricărei plăceri estetice se află, ca primă treaptă, o plăcere senzorială oarecare (audio-vizuală, tactilă, olfactivă sau cenestezică), iar aceasta rezultă, de regulă, în urma satisfacerii unei necesități vitale. De asemenea, la o anumită altitudine valorică, emoția estetică cea mai profundă se confundă în întregime cu sentimentul moral, frumusețea și moralitatea alcătuind o unitate în care cele două componente se sprijină și se intensifică reciproc. O asemenea perspectivă, care înlătura opoziția totală stabilită de Kant și de Școala engleză între sentimentul frumosului și dorință, deschidea artei o largă perspectivă de influență și semnificație socială, respectiv de reflectare și satisfacere a unor năzuințe sociale și morale. Accentuînd, de asemenea, ponderea elementului acțiune (activitate) în geneza emoției estetice, Guyau considera că „acțiunea rezultă firesc din artă și din contemplarea frumosului”, căci „arta înseamnă acțiune nu mai puțin decît pasiune tocmai pentru că ea înseamnă dorință



nu mai puțin decît plăcere, necesitate reală nu mai puțin decît joc și virtuozitate". Erau combătute astfel principalele teze ale intelectualismului rus-kinian ce excludea aproape total elementul activ din sentimentul frumosului. Concepția lui Guyau era orientată polemic și împotriva lui Spencer care excludea din conceptul de frumos ceea ce este *necesar* vieții, ceea ce este *util* vieții și orice obiect al *dorinței* și posesiunii ce ar perturba caracterul de joc gratuit, de exercițiu dezinteresat al creației și receptării artistice. Dimpotrivă, pentru Guyau frumosul, rezumîndu-se la sentimentul deplin conștient al vieții, nu exclude ideea de ceea ce este necesar unei plenitudini existențiale: „Cea dintîi manifestare a sentimentului estetic este nevoia satisfăcută, viața care-și redobîndește echilibrul, renașterea armoniei interioare și în aceasta stă frumusețea elementară a senzațiilor. La fel frumosul, departe de a înlătura utilul, presupune ideea unei ființe adaptîndu-și în mod firesc posibilitățile la scopuri, a unei activități căutînd să cheltuiască forță minimă pentru atingerea unui scop". Guyau anticipează aici una dintre principalele condiționări ale satisfacției estetice puse în evidență de estetica informațională, respectiv de matematicianul american G. D. Birkhoff, care deducea măsura estetică a unui obiect pe baza raportului dintre „sentimentul plăcerii” și efortul cerut de perceperea sa senzorială. Cu cît efortul depus este mai mic, cu atît măsura estetică sporește.

În sfîrșit, spre a încheia succinta schițare a concepției sale vitaliste asupra artei să mai reamintim că la Guyau frumosul, departe de a exclude ceea ce poate fi obiectul unei dorințe, se identifică în fond cu această idee: „Frumosul în loc să rămînă ceva exterior ființei și asemănător unei plante parazite, ne apare astfel ca o deschidere a ființei, ca o floare a vieții”. De aceea „a trăi o viață plină și viguroasă înseamnă estetică”, la fel cum „arta înseamnă viață concentrată”, viața, realitatea fiind adevăratul și ultimul scop al artei.



Avînd meritul de a fi apropiat arta de realitate și de viața socială, ca nici o altă doctrină pînă la el, concepția lui Guyau conține totuși, prin absolutizanta identificare dintre artă și viață, motivele autoamendării sale, devenind, la rîndul ei, vulnerabilă. În primul rînd deoarece izvorînd din viață și stimulînd-o, arta nu are a se *substitui* vieții întrucît în acest caz nu se mai poate raporta la ea ca o *altă entitate*, reflexivă, capabilă s-o introspecteze și lumineze, oferindu-ne o imagine sintetică, esențializată, așa cum realitatea însăși nu ne-o oferă niciodată ca atare. De aici și importanța funcției cognitive a artei despre care Guyau însuși ne oferă în estetica sa considerații pe cît de pertinente, pe atît de actuale. Dar absolutizările, născute din același elan demonstrativ, îl împing și spre alte afirmații la fel de fragile, ușor de ridiculizat, ocazie pe care oponenții săi, autori ai sistematizărilor „de catedră”, precum Volkelt sau Croce, nu aveau desigur s-o scape. Astfel, sublinierea reacției *active* în constituirea simțului frumosului îl face să acorde un rol primordial nu numai simțurilor fundamentale ale văzului și auzului, ci, în aceeași măsură, și celor secundare, chiar și celor mai inferioare senzații, pînă la dinamica elementară a organismului (mișcările, respirația). Simțul frumosului devine astfel simpla plăcere de a ne lăsa pradă senzațiilor. De aici și justificarea unor „arte” bazate exclusiv pe simțul tactil, pe cel olfactiv, pe grația și lejeritatea unei mișcări oarecare sau pe rafinamentul culinar, generator de „înalte delicii gustative”.

Viciul teoretic ce stă la baza acestor utopii constă în ignorarea diferenței specifice existente între simțurile omului din punctul de vedere al capacității lor de a reprezenta „detectoare” ale esteticului și ale frumosului. Punînd pe aceeași treaptă văzul, auzul, olfactivul, kinestezicul și tactilul, Guyau le consideră în egală măsură apte să participe, fiecare în parte sau prin combinații între ele, la alcătuirea a ceea ce am numi astăzi un limbaj artistic. Dar, pentru artă, simțurile



secundare nu pot avea *din principiu* niciodată aceeași semnificație cu cele fundamentale (audio-vizuale). Între ele există o diferență *calitativă* esențială (și nu doar una de prag cantitativ, cum credea Guyau) în ceea ce privește capacitatea lor de a ne semnaliza esențialul, generalul și semnificația umană inerentă a obiectelor și fenomenelor cu care venim în contact. Sesizarea acestor diferențe specifice presupune însă rezolvarea în prealabil a unei probleme teoretice primordiale: este opera de artă un simplu „obiect agreabil” a cărei semnificație o putem epuiza senzorial prin intermediul oricăruia dintre simțuri și care se reduce astfel la actul de contemplare senzorială și la satisfacerea (tot senzorială) a consumării ei? Sau este ea purtătoarea sensibilă a unui *mesaj*, a unor semnificații și deci o entitate construită deliberat spre a transmite, pe cale emoțională, de la creator la receptor, o reacție umană față de realitate? De răspunsul la această întrebare depinde și înțelegerea rolului specific al simțurilor în procesul de creație și receptare a operei de artă, precum și evidențierea limitelor hedonismului estetic ce recunoaște drept pozitiv estetice toate stările senzoriale agreabile. Evident, estetica modernă a înclinat de mult spre cea de a doua alternativă, acceptând că arta este și *gîndire* în imagini, formă specifică de *cunoaștere*, imaginea artistică reflectînd esența realității și avînd, ca atare, valoare de *generalizare umană*. Arta vizează cunoașterea și reflectarea generalului și necesarului prin evitarea și înlăturarea de pe „suprafața” obiectului a întîmplătorului și accidentalului. Odată acceptată această poziție ne plasăm foarte aproape de Hegel care excludea de la început „pipăitul, gustul și mirosul” dintre simțurile capabile să fie organe de înțelegere a operelor de artă: „Pipăitul... nu aparține contemplării sau gustării artei. Căci prin simțul pipăitului subiectul se raportează ca individ sensibil numai la ceea ce este singular și sensibil și la greutatea, duritatea, moliciunea și rezistența materială a acestuia. Însă opera de artă nu este



ceva de natură pur sensibilă, ci ea este spiritul înfățișându-se în elemente sensibile\*.

Imaginea artistică oferă, pe baza datelor senzoriale ce-i stau la dispoziție, o unitate între *constatare* (singurul element ce poate fi „comunicat” prin intermediul simțurilor secundare) și *apreciere*, între elementul cognitiv și cel axiologic. Capacitățile estetice diferite ale simțurilor își au originea nu în natura lor biologică, ci în cea socială. De aceea, ca modalitate specifică de reflectare și transfigurare a realității, arta este legată în primul rând de văz și de auz, simțuri cu o determinare precumpănitor socială, ele stînd la baza apariției celui de al doilea sistem de semnalizare și a noțiunilor. Aceste precizări nu vor să nege rolul pe care diferitele simțuri secundare îl pot avea în impresia sincretică, globală provocată de contactul cu o operă de artă polisenzorială. Ele pot fi elemente constitutive prețioase *alături* și *împreună* cu elementele audio-vizuale în constituirea unor limbaje artistice complexe, sporind expresivitatea lor emoțională. Dar, pentru a putea vorbi despre *artă* în deplinul înțeles al cuvîntului, trebuie să admitem, ca principiu obligatoriu, participarea ca nucleu a măcar unuia din simțurile fundamentale în orice combinație senzorială ce ar sta la baza unui limbaj artistic.

Dacă în prima sa carte de estetică Guyau a fost interesat în principal de evidențierea laturii vitale a artei, respectiv de legătura ei esențială cu viața, în *Arta din punct de vedere sociologic*, publicată postum în 1889, e urmărită relația artei cu viața socială (formă supremă a vieții) respectiv semnificația și condiționarea socială a frumosului. În *Problemele esteticii...* rădăcinile frumosului sînt căutate în fiziologia individului, în vreme ce în volumul următor el își împletește ramurile cu formele dezvoltării sociale. Aici sentimentul frumosului e explicat prin ceea ce s-ar putea numi o

---

\* G. W. Hegel — *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Acad., București, 1966, p. 15.



„introecție” a ideii de ordine socială, „cea mai înaltă formă a sentimentelor de solidaritate și unitate în armonie; ea reprezintă conștiința unei societăți în viața noastră individuală”. Dacă în partea vitalistă a esteticii sale menirea artei este aceea de a face „să zvîcnească inima omului” determinându-l să trăiască mai puternic și mai deplin realitatea, în cea sociologică scopul artei este acela de a produce fenomene de *inducție psihologică*, din care iau naștere idei și sentimente de natură mai complexă (simpatie față de personajele reprezentate, interes, milă, comuniune, indignare etc.), respectiv toate sentimentele sociale pe care, evocându-le, arta devine în cel mai înalt grad „expresie a vieții”. Plăcerea vitală atinge astfel punctul său culminant într-un sentiment al solidarității umane; perfecționarea morală a individului se realizează în societate prin armonizarea individului cu generalul. Individul este împăcat cu sine însuși când este împăcat cu mediul său și de-abia atunci atinge plenitudinea și contribuie la o modificare inovatoare a mediului care îl perfecționează la rîndul său. Estetica novatoare a lui Guyau evidențiază așadar în artă două tendințe principale, ambele de natură hedonistă: cea spre atingerea plăcerii *fiziologice*, prin armoniile și consonanțele ce desfată văzul și auzul și cea a expresiei *emotive*, prin care „viața este transportată în domeniul artei”. Menirea geniului este aceea de a echilibra cele două tendințe, cea spre satisfacerea facultăților noastre *individuale*, cu cealaltă ce face posibilă *comuniunea socială* a oamenilor, deci continua lor perfecționare.

Arta și valorile estetice dobîndesc în viziunea lui Guyau o coloratură și o justificare antropologică fără precedent, mutînd accentul cercetărilor de pe problemele academice (și oarecum abstracte) ale originii și esenței artei pe cele ale finalității ei umane, a utilității ei sociale, aducînd în atenție momentul receptării, al impactului dintre operă și destinatarul ei. O atare concepție teleonomică asupra artei îi permitea lui Guyau să emită una

dintre predicțiile cele mai argumentat optimiste privind evoluția ei viitoare și să-i apere șansele și statutul de forță spirituală indispensabilă în raport cu expansiunea practicii și gândirii științifice. Poziție profund actuală și astăzi, dar cu atât mai meritorie dacă ne gândim că a fost conturată într-o perioadă în care glasuri dintre cele mai notorii clamau iminenta moarte a artei sau cel puțin excentrizarea și diminuarea substanțială a poziției ei sociale.

Cum am mai menționat, destinul viitor al artei este analizat de Guyau pe fundalul expunerii raportului dintre artă și știință. Într-un autentic spirit modern, anticipând cu peste jumătate de secol perspectivele ciberneticii, poeziei matematice sau esteticii informaționale asupra artei, el contestă opoziția afirmată în epocă între „poezia realității” și cunoașterea ei științifică. După cum respinge cu hotărâre și ideea că știința, „marea obsesie a secolului nostru”, va face arta inutilă și că poezia „care avea de partea sa majoritatea oamenilor cultivați nu va mai avea în curând decât minoritatea”. „Va veni o vreme — seria de pildă Renan — când artistul mare va fi ceva învechit, aproape inutil. Savantul, dimpotrivă, va prețui din ce în ce mai mult”. Analizând cu de-amănuntul faptele pe care se întemeiau susținătorii tezei că arta va sfârși prin a ceda locul științei și opunându-le argumente de o dezarmantă elocință, Guyau scria unele dintre cele mai pasionante și mai perene pagini ale esteticii sale. Nu le mai comentăm aici, ele vor capta cu siguranță interesul și adeziunea cititorului de astăzi. Relevăm numai concluzia sa generală, izvorită din credința că destinul artei este implacabil și definitiv legat de însuși destinul geniului uman și de evoluția sa viitoare: „Poezia, aidoma științei, este o interpretare a lumii. Dar interpretările științei nu ne vor da niciodată acea înțelegere intimă a lucrurilor pe care ne-o procură viziunile poeziei, căci ele se adresează unei facultăți limitate, nu omului în totalitatea sa... Generalizarea afectivă provocată de artă ne oferă o perspectivă mai mult sau mai puțin înde-



părtată asupra unor deslușiri pe care știința abia le va descoperi, poate, cîndva. Poezia este ca însăși un fel de știință spontană. Marea artă nu rezidă în reverii goale și sterile, spulberate de precizia determinărilor științifice. Gîndurile sublime ale poeților sînt totdeauna deschideri asupra prezentului și viitorului, de care spiritul uman nu se va putea lipsi niciodată“.

Desigur, multe afirmații din cadrul concepției estetice generale a lui Guyau pot părea astăzi datate. O nuanțare și rafinare continuă a explicării mecanismelor sociale ale artei, precum și perspectivele noi propuse de structuralism sau fenomenologie asupra configurației specifice a esteticului și a importanței receptării pentru definirea operei și împlinirea finalității ei fac ca trăsăturile generale ale concepției sale să ni se pară în prezent destul de simple și de grosiere, insuficient de flexibile și de disociative. Nu poate fi contestată însă cotitura pe care lucrările la care ne-am referit au marcat-o în orientarea cercetării estetice pe un făgaș nou, mai sensibil la efectele impactului artei cu realitatea. Tot ce se va spune ulterior adevărat și innoitor asupra naturii artei și a funcțiilor ei își are neîndoielnic originea în dubla sa concepție asupra artei ca expansiune vitală și ca emanație socială.

Dar estetica lui Guyau include, alături de tratarea acestor probleme generale, de „sistem“, și o serie de aspecte concrete, particulare ale raportului artă-realitate, chestiuni de așa-zisă estetică aplicată. De o mare importanță și actualitate, ele au fost ignorate total de istoricii care i-au comentat opera. Or, tocmai ele ni se par cele mai proaspete, mai neatinse de aripa timpului, putînd fi preluate ca atare în orice tratat contemporan de estetică. Ne referim, în afară de judicioasa sa predicție asupra viitorului artei și de înțelegerea dialectică a intercondiționărilor dintre știință și artă, la percutantele pagini dedicate virtuților cognitive specifice ale artei; la analiza legăturii organice dintre democrație și artă; la evidențierea condiției

bio-psiho-socială a geniului sau la atît de subtila etalare a substraturilor frumuseții umane.

Dacă vom adăuga la toate acestea paginile în care, polemizînd cu Ruskin și Prudhomme, ia apărarea obiectelor de proveniență industrială acuzate în epocă drept urîte și principial inestetice, subliniîndu-le expresivitatea proprie și anticipînd în argumentare unele dintre principiile de bază ale designului, vom avea imaginea unei opere de o deschidere și îndrăzneală de gîndire explicabilă în parte prin tinerețea autorului, dar mai ales prin acuitatea și profunzimea unui spirit cu adevărat liber de dogme și prejudecăți. Numai sfîrșitul pretimpuriu, la 34 de ani — singurul tribut plătit de Guyau epocii sale și anume flagelului ei necruțător, tuberculoza — l-a împiedicat să-și dezvolte pînă la ultimele consecințe o viziune ce ar fi devenit, fără îndoială, una dintre cele mai importante sinteze estetice ale acestui început de secol. Și cum gîndul înaripat este sprijinit mai totdeauna și de elocința expresiei, lectura scrierilor de estetică ale lui Guyau devine — datorită stilului alert și elegant, imaginilor sugestive și analogiilor fericite cu care-și sprijină argumentările — o întreprindere nu numai înalt instructivă, dar și bogată în satisfacții.

Victor Ernest Mașek



Cartea întâi

## PRINCIPIUL ARTEI ȘI AL POEZIEI



Observam deunăzi un copilăș care se juca într-o încăpere. O rază de soare strecurându-se printre jaluzelele lăsate, micuțul se precipită către dîra luminoasă ce-și făcea loc prin aer și încercă să o prindă în pumn. Spre marea lui mirare, lumina aurie nu se lăsa prinsă.

Omenirea a făcut de-a lungul timpului numeroase descoperiri similare. Frumosul și binele, după ce au fost considerate multă vreme realități metafizice, tind, ca să spunem așa, să se reîntoarcă înlăuntrul nostru. Ele nu mai reprezintă pentru savanții moderni decît consecințele propriei noastre structuri intelectuale. Frumosul, de exemplu, potrivit școlii evoluționiste, se reduce la un anumit tip de plăcere, legată, ca orice plăcere, de dezvoltarea vieții. Dacă distrugem ființele din univers, distrugem frumosul, așa cum dacă eliminăm ochiul, eliminăm lumina și culorile. Întreaga poezie a naturii se află în creierele oamenilor.

În estetică, la fel ca în filosofie, critica lui Kant a devansat în mai multe privințe empirismul englez. În primul rînd, Kant a opus răspicat — și chiar excesiv — ideea de frumos, celei de utilitate și perfecțiune. El a redus frumosul la un exercițiu dezinteresat, „la jocul liber al imaginației și înțelegerii noastre”. Schiller, formulînd cu mai multă claritate aceeași concepție, a ajuns să afirme că arta este, în esență, un joc. Artistul, în loc să se consacre unor realități materiale, caută aparența



și se complace în ea. Artă supremă este cea în care jocul atinge punctul maxim la care ajungem jucându-ne, ca să spunem așa, cu însuși fondul ființei noastre: aceasta este poezia și mai ales poezia dramatică. La fel, spune Schiller, cum zeii Olimpului, scutiți de orice nevoie, necunoscând munca și datoria, ce constituie „limitări ale ființei”, se îndeletniceau să aleagă personaje dintre muritori pentru a se juca de-a pasiunile omenesti; — „astfel în dramă ne jucăm cu isprăvi, alente, virtuți, vicii care nu sînt ale noastre”.

Teoria lui Kant și a lui Schiller se regăsește la Herbert Spencer și la majoritatea esteticienilor contemporani, dar formulată mai științific și legată de ideea de evoluție<sup>1</sup>. Chiar și în Franța, discipolii lui Kant sfîrșesc prin a se înțelege cu cei ai lui Herbert Spencer în legătură cu analogia care există între plăcerea produsă de frumos și plăcerea produsă de joc<sup>2</sup>. În sfîrșit în Germania

---

<sup>1</sup> Herbert Spencer recunoaște el însuși din ce sursă îi vine ideea dominantă a teoriei sale despre frumos: „Cu mai mulți ani în urmă, spune el, am întîlnit la un autor german această remarcă, potrivit căreia sentimentele estetice ar deriva din impulsul jocului. Nu-mi amintesc numele autorului, dar propoziția în sine mi-a rămas întipărită în minte ca oferind dacă nu adevărul însuși, măcar o schiță a adevărului”. Grant Allen în lucrarea sa *Esthétique physiologique* a dedus din această noțiune fundamentală o teorie a artei; în același timp el a încercat să explice prin „selecția sexuală” în care atracția pentru frumos are un rol atît de mare, dezvoltarea simțurilor noastre estetice, mai ales a simțului culorii. James Sully, în importanta sa lucrare *La Sensation et l'Intuition* a aplicat de asemenea la arte teoria evoluției universale.

<sup>2</sup> Potrivit lui Ch. Renouvier și școlii criticiste, imaginația poetică din zilele noastre se află într-o stare de inferioritate pentru că se ia și este luată „prea în serios”; ea nu îndrăznește să se desfășoare de teama rațiunii or dîmpotrivă, trebuie ca ea să se exercite în libertate deplină și „să renunțe la orice pretenție directă asupra adevărului și utilului”. Abia atunci poezia (și arta în general) „vor ajunge la eliberarea totală”. Prima condiție a oricărei opere de artă este indiferența față de adevăr și util „pentru că nici utilul și nici adevărul nu trebuie să constituie obiectivele ei specifice și directe, ci numai emoția și frumusețea”. (*Critique philosophique*, an 4, I, 304). Ne rămîne să cercetăm tocmai dacă poate exista o emoție estetică vie în afara oricărui adevăr, a oricărei realități și chiar a oricărei utilități.



școala lui Schopenhauer consideră arta de asemenea ca un fel de joc superior, capabil să ne consoleze câteva clipe de nimicniciile existenței și să pregătească o mai deplină eliberare prin intermediul moralei.

Oricât de complet pare acordul dintre școlile actuale asupra identității dintre artă și joc, este îngăduit să ne întrebăm dacă această teorie, atât de prețuită astăzi, a înțeles corect adevărata natură a sentimentelor estetice. Consacrându-se într-un chip exclusivist plăcerii produse de contemplația pură și de joc, năzuind să dezintereseze arta de adevăr, de real, de util și de bine, favorizând astfel un soi de *diletantism*, nu a fost cumva contestat caracterul serios și, să spunem astfel, vital al marii arte? Iată o primă și importantă problemă asupra căreia se concentrează astăzi atenția tuturor celor care nu sînt nepăsători față de destinul artei în general și al poeziei în special.



# PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS ȘI PLĂCEREA PRODUSĂ DE JOC

I. Există o problemă care i-a adus școlii engleze meritul de a o fi pus bine în lumină: rolul jocului în evoluția ființelor. Animalele cele mai puțin evolute nu se joacă de loc; cele care, „datorită unei hrăniri mai bune“, au un surplus de activitate nervoasă, resimt cu necesitate nevoia de a o cheltui: se joacă. Orice organ rămas mult timp în repaos seamănă cu o pilă încărcată cu electricitate în tensiune crescândă care trebuie să se descarce prin acțiune. Herbert Spencer citează exemplul șobolanilor care rod și ceea ce nu-î poate hrăni pentru a nu-și întrerupe activitatea sistemului lor dentar; al pisicilor care în viață tihnită impusă de noi simt totuși dorința să-și întrebuințeze ghearele și, în lipsa pradei, zgîrie un scaun sau un copac; al girafelor, obișnuit în pădurile cu arbori înalți să culeagă ramurile copacilor cu limba și care, în captivitate, continuă să-și folosească limba smulgînd bucăți din acoperiș sau netezind colțurile de sus ale ușilor. Organe mai complexe, precum ochii și urechile nu simt mai puțin nevoia de acțiune. De aici provine acea neplăcere, acea suferință ambiguă pe care ne-o produce liniștea absolută a culmilor înalte sau a minelor foarte adînci. Se înțelege deci că orice organ profită cu plăcere de un prilej ca să funcționeze chiar dacă acest prilej nu este folositor și serios. La animale, jocul constă în a simula actele de obicei utile pen-



tru existența lor sau pentru cea a speciei. Într-adevăr aceste acte chiar prin faptul că sînt cele mai obișnuite oferă surplusului de forță nervoasă o pantă ușoară și căi de descărcare. Pisica și leul pîndesc un bulgăre de pămînt, sar și îl rostogolesc sub gheare; iată comedia atacului. Cîinele aleargă după o pradă imaginară sau se preface că se luptă cu alți cîini. Se întărește la gîndul luptei, își arată colții, mușcă în vînt. Lupta pentru viață, simulată cu simplitate, a devenit, așadar, un joc.

La fel se întîmplă și cu oamenii. Jocurile copiilor cu păpușile și de-a războiul reprezintă comedia ocupațiilor omenești. În afară de plăcerea imitației, trebuie să vedem în ele, potrivit lui Herbert Spencer, plăcerea de a pune în aplicare energii încă nesolicitate, instincte inerente speciei. În aproape toate jocurile, satisfacția cea mai mare este să învingi un concurent. Or, dorința de izbîndă ca, dealtfel, izbînda însăși este o condiție de viață pentru orice specie. Și noi trebuie permanent să o satisfacem. În lipsa unor victorii mai dificile, ne mulțumește să triumfăm într-un joc oarecare de îndemînare. Fără să-și dea seama, un pașnic jucător de șah ascultă în continuare de spiritul cuceritor al strămoșilor săi. Simțim toți o ambiguă nevoie să ne confruntăm, ceea ce se traduce, în saloane, prin ironii ascuțite ori altundeva prin palme cîrpite în glumă, ca la animale prin mușcături mărunte sau lovituri de gheare, date și încasate fără supărare. Lupta este deci una dintre sursele cele mai profunde ale jocului și orice joc, chiar și la popoarele primitive tinde să ia fățiș forma unei lupte. Dansurile, cîntecele lor sînt, parțial, o reprezentare a războiului. Am putea ajunge, continuînd sensul concepției lui Herbert Spencer, să afirmăm că arta, acest joc rafinat, își are originea sau, cel puțin, manifestarea inițială în instinctul luptei, fie împotriva naturii, fie împotriva oamenilor; ea a rămas și astăzi pentru societatea noastră modernă un fel de derivativ. Este o întrebuințare nedăunătoare a surplusului de energii, eliberate prin pacificarea generală, iar în mecanis-



mul social reprezintă un fel de supapă de siguranță.

Putem înțelege acum modul în care ne produce jocul plăcere: în el cheltuim prisosul capitalului nostru de forță.

Să trecem, împreună cu partizanii evoluționismului, la analiza plăcerii estetice propriu-zise. Ceea ce o caracterizează, potrivit lui Herbert Spencer, este lipsa ei de legătură cu funcțiile vitale, faptul că ea nu ne aduce nici un avantaj cert; plăcerea sunetelor și a culorilor sau chiar a parfumurilor subtile se naște dintr-un simplu exercițiu, dintr-un simplu joc al unuia sau altuia dintre organe, fără vreun beneficiu vizibil. Ea are ceva contemplativ și trîndav, este o bucurie de lux. Cînd auzim la țară clopotul ce ne cheamă la cină, acest sunet nu reprezintă pentru noi decît un apel și, auzindu-l, nu lui îi acordăm atenție ci mesei pe care o anunță. Dimpotrivă, o muzică flamandă de clopote ne va sili să o ascultăm pentru ea însăși. Ea nu ne va anunța nimic, nu ne va sluji la nimic și totuși ne va place. Herbert Spencer, analizînd sentimentul frumosului, ajunge la o concluzie destul de ciudată, formulată încă înaintea lui de Kant: aceea că sentimentul frumosului este mai dezinteresat chiar decît cel al binelui și al adevărului. Într-adevăr, Herbert Spencer, la fel ca Darwin și întreaga școală evoluționistă consideră drept primă origine a sentimentelor morale, trebuința și interesul. Sentimentele estetice din contra, reducîndu-se la joc, sînt mai puțin amestecate cu vreo idee utilitară. Frumosul posedă, în mare, această inferioritate și această superioritate față de bine și anume că este nefolositor. „În cîntecul melodios al păsării, spusese Schiller, nu deslușim chemarea dorinței“.

Acestea sînt principiile generale care domină teoria evoluționistă a frumosului.

Pentru a completa această teorie, vom adăuga că dacă arta nu este de folos vieții într-un mod direct și imediat, ea sfîrșește prin a contribui la dezvoltarea ei deplină. După opinia noastră, ea este o gimnastică a sistemului nervos, o gimnastică



a spiritului. Dacă nu ne-am întrebuința rînd pe rînd toate organele în modul cel mai complex, s-ar produce în noi un fel de surplus nervos urmat de o atrofiere. Civilizația umană, care înmulțește în fiecare dintre noi tot soiul de capacități și care, totodată, printr-o veritabilă antinomie divizează pînă la exces funcțiile, are nevoie să compenseze, prin jocurile variate ale artei, inegalitatea de efort la care ea ne constrînge componentele organismului. Artă își are astfel rolul său în evoluția omenească. Disparația ei i-ar marca, probabil, sfîrșitul. Pînă azi, progresul artei a coincis cu cel al vieții și al civilizației. Orice s-ar spune în această privință, există deci motive să sperăm că arta va îndeplini în existența omului un rol din ce în ce mai considerabil. Organismul nostru, perfecționîndu-se, va ajunge să economisească mereu mai multă energie, așa cum fac mașinile. În felul acesta vom avea mereu mai multă energie în rezervă. Or, după cum știm, tocmai arta trebuie să folosească surplusul de forță neîntrebuințat în viața obișnuită. Artă va ajunge astfel să dubleze și să tripleze existența. O viață imaginativă se va suprapune existenței reale și în ea se va revărsa prea-plinul sentimentelor noastre. Ea va constitui eterna revanșă a facultăților noastre neutilizate. Putem presupune că artă, acest lux al imaginației, va sfîrși prin a deveni o necesitate pentru toți, un fel de pîine cotidiană<sup>1</sup>.

II. În pofida adevărului pe care-l cuprinde, completată astfel, teoria evoluționistă a frumosului nu ne apare ferită de obiecții serioase.

Mai întii, dacă orice artă este un joc și dacă nu orice joc înseamnă artă, atunci cum să le distingem pe fiecare în parte? Potrivit lui Grant Allen, jocul ar fi „exercițiul dezinteresat al *funcțiilor active* (alergare, vînațoare etc.)”, iar artă, exercițiul *funcțiilor receptive* (contemplarea unui tablou, ascultarea unei piese muzicale). Această definiție

<sup>1</sup> Este o problemă asupra căreia vom reveni în cartea a doua.

care răpește acțiunii orice caracter estetic pare inacceptabilă. Ar urma că o mișcare grațioasă nu s-ar înfățișa astfel decât pentru privirile spectatorilor și n-ar produce nici o plăcere de artist celui care o execută. Mișcările ritmate, dansul și-ar pierde automat orice valoare estetică.

Departe de a contraria astfel satisfacția estetică, jocul mușchilor, când este moderat, ne pare unul dintre elementele constitutive ale acesteia. În plus, identificarea senzației pure de acțiune este aproape imposibilă. Orice percepție presupune și o funcționare a mușchilor, nu numai a nervilor. Ochiul evaluează distanța prin senzații musculare. Organul vocal și mușchii urechii ne furnizează elemente esențiale pentru aprecierea sunetului. Este cu neputință să ne dedublăm ființa, să presupunem că doar ceea ce este pasiv în ea deține valoare estetică. Dimpotrivă, în marile bucurii pe care ni le procură arta, a percepe și a face tind să se confunde. Poetul, muzicianul, pictorul simt o plăcere supremă să creeze, să imagineze, să producă opere pe care le vor contempla după aceea. Auditoriul însuși sau spectatorul se bucură cu atât mai mult cu cât este mai puțin pasiv, cu cât are o personalitate mai bine marcată, cu cât opera admirată este pentru el un temei mai complex pentru gânduri personale și un germene de acțiune posibilă. A citi un roman înseamnă, într-o oarecare măsură, a-l trăi pînă în punctul în care, dacă-l citim cu glas tare, tindem să mimăm prin inflexiunea vocii, uneori și prin gest, rolul personajelor. Într-o sală de teatru nu numai actorii joacă piesa. Și spectatorii o joacă, ca să spunem așa, interior, nervii lor vibrează la unison și când protagonistul se însoară la sfîrșitul piesei cu femeia iubită se poate spune că întreaga sală simte ceva din fericirea lui. În general, intensitatea plăcerii estetice variază în funcție de activitatea celui care o trăiește. Un executant și un artist se bucură, așadar, mai mult decât spectatorii. Vedem astfel cum se șterge distincția stabilită de școala evoluționistă între joc



și artă. Vom susține, oare, în concluzie, că orice joc înglobează elemente estetice? Această teorie este mai consecventă și mai adevărată.

Într-adevăr, jocul înseamnă artă dramatică de gradul întâi. Chiar și când este pur fizic, jocul constituie o concretizare inițială a forței și abilității, două calități esențial estetice. Slăbiciunea și stângăcia au în sine ceva urât și grotesc. În fond, nu fără dreptate superioritatea în jocurile de forță sau de îndemânare a fost dintotdeauna considerată ca o calitate estetică, o posibilitate pentru un sex de a-l vrăji pe celălalt. Judecata feminină este, probabil, în această privință mai sigură decât cea a savanților.

Încă de pe acum am lărgit mult definiția frumosului formulată de Grant Allen și Herbert Spencer. Dar domeniul esteticului nu începe decât cu jocul? Oare tot ce este serios în noi încetează de a mai fi frumos? Oare nici o acțiune care are un scop dincolo de ea, nici o acțiune *utilă* nu ne poate apărea frumoasă tocmai din acest punct de vedere? Să ne reamintim cu câtă grijă separă Herbert Spencer frumosul de util. Grant Allen este și mai precis: potrivit opiniei lui, tot ceea ce, printre operele oamenilor, nu este realizat explicit în vederea unui joc al organelor și imaginației noastre, tot ceea ce nu reprezintă artă pentru artă ar fi lipsit de frumusețe. Putem admira, desigur, o operă adaptată în mod savant tuturor trebuințelor ca de exemplu o hală, o gară etc.; dar ea nu poate fi considerată frumoasă. Industria și arta merg în sens contrar. Sistematizînd concepția lui Herbert Spencer și Grant Allen, ar trebui să spunem că trăsătura caracteristică a unui obiect frumos este de a nu avea scop sau de a avea un scop *simulat* și imaginar. Frumusețea ar consta, înainte de orice, în inutilitate, într-un soi de înșelătorie pe care ne-am face-o noi față de noi înșine: sculptorul se distrează cu marmura și dalta lui la fel ca puiul de leu cu bila de lemn plasată în cușcă. În consecință, un obiect frumos, în calitatea sa de obiect

frumos, n-ar răspunde niciodată unei necesități adevărate și n-ar putea trezi în noi nici dorința, nici teama. Dacă o statuie ne-ar face să ne îndrăgostim de ea, ca Pygmalion, scopul artei ar fi ratat. Similar, toată frumusețea unei drame rezidă în ficțiune și dacă scenele tari ar fi realizate sub ochii noștri, ele ne-ar îngrozi. Ceea ce este real și *vital* ar exclude deci prin definiție frumusețea.

Trebuie să examinăm cu atenție această teorie împărtășită astăzi de atîția gînditori.



## Capitolul II

### PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS SE AFLĂ OARE ÎN OPOZIȚIE CU SENTIMENTUL UTILULUI, AL NECESITĂȚII ȘI AL DORINȚEI?

În obiectele exterioare, de exemplu un pod, un viaduct, un vapor, utilitatea echivalează totdeauna, prin ea însăși, cu o anumită frumusețe. Această frumusețe se schimbă cînd într-o satisfacție a *inteligenței* care consideră obiectul drept bine adaptat scopului său, cînd într-o satisfacție a *sensibilității* care apreciază și se bucură că scopul este agreabil. Farmecul utilului se află deci concomitent în caracterul său *ingenios* și mereu *plăcut*. Un cărăuș, străbătînd un drum, va exclama cu entuziasm: „Ce drum frumos !” Prin acest epitet, el va desemna totodată arta savantă de construcție a drumului și ușurința pe care o întîmpină căruța sa în aluncarea pe o șosea netedă, fără să se zguduie și fără să întîlnească hopuri.

Desigur, acest farmec al utilului pe care Socrate îl resimțea atît de bine, nu este din specia cea mai elevată. Să spui că Halele centrale din Paris reprezintă cel mai splendid monument al arhitecturii moderne, înseamnă, evident, să mergi puțin cam departe; dar să refuzi, împreună cu Grant Allen, orice caracter estetic în dispunerea părților pentru a realiza un scop „confortabil”, înseamnă să te lansezi într-un exces contrar. Grant Allen, poate fără să știe, cade în greșeala lui Kant: acesta din urmă, străduindu-se să despartă frumosul de util, sfîrșea prin a-l opune în întregime raționalului; el ajungea să susțină că un arabesc bizar este

efectiv mai estetic decât o femeie drăguță deoarece noi concepem și impunem oricărei figuri umane un tip de frumusețe prea necesară și prea logică. Arhitectura, o artă pe care Grant Allen o ignoră exagerat în a sa *Esthétique physiologique*, a fost la origine în întregime utilitară<sup>1</sup>. Chiar și în prezent, un edificiu ca să ne placă, trebuie să ne pară adecvat scopului și să justifice, în fața spiritului nostru, modul de aranjare a părților. O casă ornamentată cu prea multă eleganță, dar în care nimic n-ar părea făcut pentru ușurința locuirii, cu ferestrele mici, ușile strâmte, scările prea abrupte ne-ar șoca aidoma unui non-sens estetic. Dimpotrivă, orice organizare a părților în raport cu un scop produce o ordine, a armonie; or, de mult timp frumusețea a fost unită cu ordinea. La fel cum mișcarea fără efort a privirii oferă prin ea însăși un caracter estetic (din acest motiv, vom vedea mai târziu, preferăm liniilor frânte, greu de urmărit, liniile curbe), tot astfel mișcarea ușoară și rapidă a ceea ce s-a numit „ochiul spiritului” este în sine plăcută și frumoasă. Or, această mișcare este totdeauna ușurată de modul de dispunere a lucrurilor în vederea unui scop și, ca să spunem astfel, în jurul unui centru conceput de *gîndire*. Ne place să regăsim în lucruri manifestarea inteligenței noastre, să vedem întipărită în ele urma a ceea ce există superior în noi. Ne place, în același timp, să recunoaștem în ele o caracteristică *agrea-bilă* fixată într-un chip definitiv. Un obiect care pare totdeauna apt să ne fie de folos, să ne procure

<sup>1</sup> De atunci Grant Allen a acordat o atenție mai mare arhitecturii într-un interesant studiu *L'Evolution esthétique chez l'homme*. (Mind, oct. 1880). Potrivit lui, evoluția sentimentului estetic a parcurs trei stagii succesive: acest sentiment s-a manifestat mai întâi prin dragostea pentru podoabe, apoi prin ornamentarea armelor și uneltelor casnice, mai târziu prin construirea și ornamentarea colibelor sau a caselor. În case, a fost împodobit mai întâi interiorul, apoi în interior partea unde să pătrundă un străin: aceasta este originea saloanelor noastre de recepție. Mai târziu, arhitectura (care este cea de a treia artă umană) s-a dezvoltat în construcția palatelor pentru conducători și zei.



plăcere și care, pe de altă parte, nu este legat indirect de nici o asociație neplăcută nu va întârzia să ne pară frumos.

Astfel, în privința obiectelor exterioare, utilitatea pare să reprezinte un prim grad de frumusețe. Să trecem acum de la obiecte la subiectul care simte. Utilității îi corespunde în fiecare ființă sensibilă o necesitate. Această necesitate, devenită conștientă, produce o dorință. Să cercetăm deci dacă dorința poate fi prin ea însăși sursă de emoții estetice.

A dori, a iubi (dragostea se reduce în parte la dorință) nu înseamnă oare, într-o oarecare măsură, a admira? În ce ne privește, credem că o dorință, o iubire oarecare produce în întreaga noastră ființă o excitație difuză care este plăcută și care tinde să devină estetică, dacă dorința nu este prea violentă.

Ne aflăm acum în fața unor obiecții importante ale lui Herbert Spencer. Acesta consideră că necesitatea și dorința care se naște din ea exclude orice emoție estetică. Apărându-și împotriva noastră teoria<sup>1</sup>, el formulează acest principiu: „să urmărești un scop ca slujind vieții — adică în calitatea lui de *bun* și *util* — înseamnă în mod necesar să pierzi din vedere caracterul *său estetic*”. Herbert Spencer reia apoi exemplul Halelor din Paris și face următoarea supoziție: „Mă aflu în căutarea hranei, a trebuit să găsesc piața; urmînd informațiile date, descopăr piața centrală din Paris și, în sfîrșit, recunoscînd-o ca atare, încep să-mi fac cumpărăturile și comisioanele. Mă servesc în cazul acesta de percepțiile mele vizuale în vederea alimentării pentru scopuri menite să-mi întrețină existența. Cînd îmi folosesc astfel capacitățile vizuale, le folosesc într-un mod pe care-l consider ca fiind *în antiteză cu modul în care le-aș folosi pentru o acțiune cu caracter estetic*... În consecință,

<sup>1</sup> Într-o scrisoare foarte interesantă pe care ne-a adresat-o pe marginea unui studiu publicat de noi în *La Revue des Deux Mondes* (august 1881). Acest studiu este reprodus chiar aici.

atît timp cît, în asemenea cazuri, spiritul este ocupat în totalitate să călăuzească interesele pentru menținerea vieții, el nu este lăcașul nici unui sentiment estetic“.

Desigur, vom răspunde noi, căci pentru a încerca o plăcere estetică trebuie mai întîi să încerci o oarecare plăcere. Nu există nimic estetic într-o stare sufletească indiferentă sau neutră și tocmai aceasta este situația pe care Herbert Spencer o ia drept exemplu. În loc să presupună o necesitate sau o dorință urmată de o *plăcere* la personajul în căutarea hălelor Parisului, el nu presupune decît o suită de eforturi, de raționamente și de calcule. Or, raționamentul se opune sentimentului în general și cu atît mai mult sentimentului estetic. Să cumperi alimente, să faci cumpărături, să cauți drumul, să te tîrguiești în privința prețurilor nu reprezintă o necesitate nici plăcută, nici frumoasă; mai mult, ea este de o utilitate încă îndepărtată și generală căci nu-și va produce efectul decît atunci cînd va apărea foamea. Dar să ne imaginăm că un călător, obosit de un drum lung de vară, zărește în hală un coș plin cu struguri sau cu piersici îmbietoare, în stare, cum zice La Fontaine, să te facă să le mănînci cu ochii. Întinzîndu-și mîna spre aceste fructe, va simți el oare exact contrariul, adică „antiteza“ unei plăceri estetice? Nu împărtășim o asemenea părere. Credem, dimpotrivă, că unele senzații de acest gen sînt demne să fie comparate cu o anumită bucurie estetică foarte elementară<sup>1</sup>.

„Așadar, continuă Herbert Spencer, atît timp cît conștiința mea este ocupată cu scopul urmărit, sentimentele care însoțesc activitățile desfășurate pentru atingerea lui nu sînt recunoscute decît întîmplător, nu *umplu conștiința*. Dar cînd nu se mai urmărește o țintă aflată în slujba supraviețuirii, sentimentele ce însoțesc acțiunea facultăților consacrate scopului și, concomitent, plăcerile rezultate pot fi evaluate în conștiință cu clari-

---

<sup>1</sup> Vezi mai departe analiza noastră privind senzațiile tactile, de gust etc.



tate". Dar, vom spune noi, orice plăcere intensă este totdeauna „evaluată în conștiință cu claritate". Și nu există plăceri mai intense decât acelea care răspund satisfacerii unei necesități vitale. Ele „umplu conștiința" mult mai bine decât cutare bucurie estetică elementară ca, de exemplu, aceea pe care ne-o procură imaginea unei pete luminoase pe un fond obscur sau perceperea unei note muzicale izolate. Din acest motiv, ne pare deci cu neputință să considerăm dorința și satisfacerea ei drept esențial antiestetice. Dimpotrivă, proiectând întreaga lumină a conștiinței pe obiectul lor, ele pot să-l transfigureze și să-i creeze în întregime o anumită frumusețe. De fiecare dată când dorința este puternică și continuă, ea tinde să grupeze în jurul său toate activitățile noastre, să devină, ca să spunem așa, centrul de atracție al sufletului omenesc. Acesta este cazul dorinței sexuale, vatră permanentă pentru numeroase sentimente estetice.

Viața umană este dominată de patru mari necesități sau dorințe care corespund funcțiilor esențiale ale ființei: de a respira, a se mișca, a se hrăni și a se reproduce. Credem că toate aceste funcții diverse pot îmbrăca un caracter estetic. Cea dintâi, la prima vedere, pare indiferentă; totuși există puține emoții mai profunde și mai plăcute decât aceea de a trece de la un aer viciat, la un aer foarte curat, ca acela din munții înalți. Să respiri adânc, să-ți simți sîngele cum se purifică în contact cu aerul și întregul sistem circulator cum își reia activitatea și vigoarea reprezintă o plăcere aproape îmbătătoare căreia este greu să-i refuzi o valoare estetică. Nu a cîntat oare cu îndreptățire balada scoțiană „aerul curat" care biciuie chipul și pune sîngele în mișcare? Funcția de hrănire, atît de strîns legată de cea de dinainte, nu este mai puțin lipsită de emoție estetică. Sentimentul vieții întremate, reînnoite, izbucnind iarăși pretutindeni în străfundurile ființei, senzația sîngelui care curge mai cald prin vine, redeșteptarea vieții, percepută direct de conștiință, toate acestea alcătuiesc o armonie adevărată și profundă care deține

o frumusețe proprie. Pentru a o înțelege bine, trebuie să ne gândim la acele convalescențe în care apatia este atât de mare încît cel mai neînsemnat aliment aduce după sine un fel de renaștere fizică și morală, o redobîndire a simțirii. În starea de sănătate, cînd ascultăm adîncul din noi, auzim totdeauna un fel de cîntec încet și dulce: să te simți viu nu reprezintă oare temeiul oricărei arte ca și al oricărei plăceri? La fel, este îmbietor, și estetic este plăcut, să-ți manifesti viața interioară în afară. Cu mult înainte de dans și de mișcările ritmate, simpla acțiune de a se mișca a putut să-i furnizeze omului emoții de un tip elevat. Spațiul neîngrădit are el însuși ceva estetic și un prizonier va simți bine acest lucru. Să ne reamintim aceste versuri ale lui Victor Hugo;

*Oh! Laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage,  
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!  
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers...\**

În afara ideii morale și politice — pe care n-o luăm în considerare — există în aceste versuri un fel de încîntare fizică: este vorba despre beția libertății în înțelesul său cel mai elevat și în același timp cel mai material, beția evadării, a goanei în bătaia vîntului, a reîntoarcerii la viața aproape sălbatică a cîmpiilor și a prundișurilor.

Dacă trecem de la funcțiile de hrănire și de mișcare la cele de reproducere, importanța acestora din punct de vedere estetic ne va apărea și mai concludentă. Dragostea, chiar sub forma dorinței fizice, nu este un element care, mai mult sau mai puțin voalat, a jucat totdeauna un rol esențial în poezie? Ea intră, ca un element fundamental și în plăcerea provocată de formele și culorile frumoase ale sculpturii și picturii, de sunetele dulci, mîngîietoare sau pasionate ale muzicii. Tipul emoției estetice este emoția iubirii, amestecată, mereu, cu o dorință mai mult sau mai puțin

---

\* Traducerea versurilor cuprinse în prezentul volum se află la p. 221.



vagă și rafinată. Orice-ar susține Immanuel Kant, frumusețea superioară este frumusețea feminină. Or, calitățile pe care le considerăm cele mai demne de admirație la o femeie sînt, de asemenea, în mare parte acelea care o fac să fie dorită. O femeie frumoasă pentru un om simplu este o femeie zdravănă, viguroasă, cu culori proaspete și forme pline, și anume o femeie care poate să-i satisfacă optim instinctul sexual. Dacă în straturile cultivate ale societății ideea frumosului nu mai corespunde chiar atît de exact cu necesitățile originare ale speciei și individului, cauza constă în faptul că înseși aceste necesități, în general, s-au transformat și s-au purificat treptat. Femeia cea mai frumoasă este, pentru noi, cea care concordă cel mai bine cu aspirațiile ființei noastre individuale, cu sentimentele și tendințele pe care le împărtășim împreună cu epoca noastră. E multă vreme de cînd s-a afirmat: a iubi înseamnă a avea sentimentul vag a ceea ce-ți trebuie pentru a te completa fizic sau moral. Or, dragostea este prezentă mai mult sau mai puțin în esența principalelor emoții estetice. Chiar admirația nu este o iubire incipientă și nu-și află ea în dragoste desăvîrșirea și plenitudinea? Se poate susține că a iubi o femeie înseamnă să încetezi a o mai găsi frumoasă? Cu siguranță, arta reprezintă, în mare măsură, o transformare a sentimentului de dragoste, adică a uneia dintre necesitățile fundamentale ale ființei. Așadar, a considera sentimentul estetic în afara instinctului sexual și a evoluției sale ne pare la fel de superficial ca a considera sentimentul moral izolat de instinctul de atracție reciprocă în care însăși școala engleză întrevește cea dintîi origine a moralității.

Dacă organele văzului sau ale auzului, puțin legate de marile funcții vitale, ne furnizează, din această pricină, percepții aproape indiferente și lipsite de dorință, nici dureroase, nici foarte plăcute în sine, din punct de vedere estetic faptul reprezintă mai curînd o inferioritate decît o superioritate. Vom vedea mai tîrziu cum se străduiesc scriitorii și poeții să remedieze acest defect al

celor două simțuri, cele mai intelectuale și mai abstracte. Nu numai că ele nu ne furnizează în exclusivitate emoțiile noastre estetice ci, mai mult, credem că aceste simțuri n-au fost nici la început și nu sînt nici astăzi adevărații judecători ai frumosului. Ceea ce place ochilor, de exemplu, este de foarte multe ori ceea ce place altor simțuri mai direct legate de funcțiile vitale. În același mod în care simțul tactil pare să fi deprins ochiul să evalueze dimensiunile reale ale spațiului, tot astfel același simț tactil, ajutat de simțul gustului, al mirosului, de toate simțurile vitale a îndrumat, cel mai adesea, ochii în legătură cu ce trebuie să admire, să caute, să iubească. Formele și culorile care au plăcut mai întîi animalelor au fost cele ale lucrurilor cu care se hrăneau<sup>1</sup>. La oamenii simpli și la cei aflați pe o treaptă inferioară de evoluție, ochiul și urechea în loc să decidă imediat ce este frumos sau urît, nu fac decît să înregistreze evaluarea celorlalte simțuri. „Ce este planta aceasta frumoasă?” am întrebat o fetiță din Pirinei. „Nu este nimic, nu se mănîncă”. Necesitatea și dorința, adică plăcutul, adică încă o dată ceea ce slujește vieții, iată criteriul primitiv și neevoluat al aprecierii estetice. O țară *frumoasă* este și astăzi pentru oamenii simpli o țară bogată în care se mănîncă din belșug; pentru un marinar, marea va părea *frumoasă* cînd va fi liniștită și urîtă, atunci cînd turistul îi va admira talezurile înspumate. Pentru un cultivator macii roșii și albăstrelele fermecătoare sînt, într-un lan de grîu, o pată și o urîtenie. Un american găsea că Anglia este mult mai frumoasă decît țara sa pentru că poți străbate mile întregi fără să întîlnești un arbore în altă parte decît pe marginea drumului. Grant Allen citează un țăran din Hyères care, felicitat în legătură cu priveliștea pe care o oferea locuința sa de pe țărmul mării, se întoarce către partea opusă, către cîmpul cultivat cu varză și exclamă: „Într-adevăr, e o vedere minunată!” Frumosul

<sup>1</sup> Faptul este admis de Grant Allen în lucrarea sa *Aesthetic Evolution in Man*, Mind. oct. 1880.



pare derivat în mare parte din ceea ce aduce folos și din ceea ce poate fi dorit. Pentru a face istoria sentimentului estetic trebuie să facem istoria necesităților și dorințelor omenești<sup>1</sup>.

Ni se va obiecta oare că dorința este esențial egoistă și scindează oamenii în timp ce plăcerea estetică îi apropie totdeauna în aceeași bucurie și îi unește? Nu recunoaștem existența acestui egoism iremediabil al dorinței și al plăcerilor care sînt legate de ea; totul este relativ. Sînt împrejurări cînd plăcerea estetică este ea însăși exclusivistă, numai că ele sînt mai rare și pe zi ce trece vor deveni și mai rare. Săracul poate oare cunoaște astăzi, altfel decît întîmplător, una sau alta dintre capodoperele de artă pe care le dețin amatorii bogați? Poate el să intre fără să plătească în sălile de concerte? Dacă frumusețile literaturii și ale poeziei se află mai la îndemîna tuturor, faptul se explică prin invenția tiparului. Căci altminteri nici chiar contemplarea frumuseții feminine nu este liberă în toate țările; în Orient, cine are o soție frumoasă, o ascunde cu mare grijă sub un văl, ca pe un obiect de artă. Frumusețea a fost desul de rar un mijloc de apropiere și de unire a celor ce-o iubesc. Dacă grecii s-au războit odinioară pentru Elena, ei au fost gata să se bată și astăzi, de la un târgușor la altul, din pricina lui Hermes de Praxitele pe care mai multe orașele voiau să-l dețină în același timp. În Italia, nici astăzi nu li s-a iertat francezilor vina de a fi răpit din muzeele lor un anumit număr de opere de artă. Dacă astăzi, sub influența civilizației, arta tinde, ca orice alt lucru, să devină generoasă și să înlăture

---

<sup>1</sup> În pofida opoziției pe care o stabilește Grant Allen între funcțiile vitale și emoția estetică, el recunoaște că necesitatea și dorința au reprezentat un *factor* esențial în evoluția sentimentului frumosului (Mind., oct. 1880); în ce ne privește, credem că nu-i vorba doar despre un simplu factor, ci chiar de un *element* al emoției estetice. Acest element supraviețuiește și astăzi și va supraviețui mereu. Pentru ce să stabilim astăzi o opoziție atât de tranșantă între frumos, util și agreabil cînd se recunoaște că la început ele s-au confundat?

egoismul primitiv, nu trebuie trasă concluzia de aici că dezinteresarea morală îi este esențială.

Există cu siguranță un punct, vom vedea mai târziu, în care emoția estetică cea mai înaltă se confundă în întregime cu sentimentul moral; în acea situație frumusețea și moralitatea alcătuiesc o unitate. Dar această perfectă identitate nu apare, ca să spunem astfel, decât pe cea mai înaltă treaptă a scării. Pe treptele inferioare, emoția estetică nu diferă atât de mult de alte emoții. Acestea nu cer altceva decât să fie împărtășite, atunci când faptul de a le împărtăși cu altcineva nu le micșorează, ci, dimpotrivă, le intensifică. Bucuria sau suferința împărțită cu alții stabilește totdeauna o anumită legătură de simpatie între ființe. E plăcut să simți o întreagă mulțime străbătută în același timp cu tine de o emoție similară, fie ea estetică ori morală sau, pur și simplu, interesată. Dacă oamenii se adună seara ca să asculte muzică, ei se adună, totodată, să-și bea ceaiul și să cineze împreună, să discute despre politică sau afaceri. Oamenilor le-a plăcut dintotdeauna să pună laolaltă plăceri și necazuri, cu condiția, din nou, ca plăcerea să nu fie alterată prin împărțirea cu alții. Și din fericire, trandafirul pe care-l miros mai mulți oameni nu-și pierde parfumul, umbra unei grădini poate ocroti mulți prieteni, un pîrîu poate potoli mulți însetați, aerul poate îmbăta multe piepturi, un concert într-o sală vastă și cu o acustică bună farmecă multe urechi, un chip încântător sau un tablou frumos atrage multe priviri fără să piardă nimic.

Într-un cuvînt, nimic nu este mai inexact decât această opoziție integrală stabilită de Kant și de școala engleză, precum și de Cousin și Jouffroy între sentimentul frumosului și dorință: ceea ce este frumos este demn să fie dorit *încă din acest* motiv. Poezia lucrurilor, potrivit expresiei lui Alfred de Musset, este făcută în întregime din „teamă și farmec“, din tulburare și dorință.



Orice emoție estetică trezește în noi o multitudine de dorințe și de necesități mai mult sau mai puțin inconștiente; cînd sîntem impresionați de un marș războinic, ne încercăm un oarecare neastîmpăr, simțim nevoia să mergem, să alergăm chiar, să căutăm un dușman cu care să ne luptăm. Unele fraze muzicale care sînt un fel de mîngiere drăgăstoasă ne aduc, am putea spune, sărutul pe buze. A citit oare cineva aceste versuri de Musset:

*Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.*

*Voici la verte Écosse, et la brune Italie,*

*Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux...*

fără să încerce o vagă nostalgie pentru țările poetice și necunoscute, o nevoie de orizonturi noi?

Plăcere există și în dorința în sine, astfel încît, perioada în care eram animați de dorință ne rămîne adesea în amintire mai fermecătoare decît însăși plăcerea. De aici provin marile bucurii ale poetului care aspiră să trăiască simultan viața tuturor oamenilor și care, prin chiar această aspirație, pînă la un anumit punct o trăiește. Totuși, această dorință, totdeauna pe jumătate înșelată, implică o suferință: este exact ceea ce demonstrează că ea are un caracter serios și nesimulat, că solicită efectiv să fie satisfăcut. Disperarea artistului și ceea ce-l tîrăște cu ușurință în pesimism este de a dori peste măsură de mult și de a nu putea să-și satisfacă dorințele decît într-o slabă măsură.

PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS  
SE AFLĂ OARE ÎN OPOZIȚIE CU  
ACȚIUNEA  
ȘI CU SENTIMENTUL REALULUI?

Școala evoluționistă, aidoma școlii kantiene și criticiste, a greșit, după opinia noastră, *intelectualizînd* exagerat frumosul. Dintre cele trei elemente care se află în orice stare mintală, sensibilitate, inteligență și activitate, elementul sensibil este mult restrîns în emoția estetică de către aceste școli; cît despre elementul activ, el este exclus aproape total. Am încercat să restabilim primul dintre aceste două elemente, neglijate de școala engleză, să lărgim astfel domeniul frumosului și să-l aducem chiar la egalitate cu domeniul existenței. Ne rămîne să-l examinăm pe al doilea.

Întrucît emoția estetică constă, în mare parte, într-un ansamblu de dorințe avînd tendința să se realizeze, acțiunea rezultă firesc din artă și din contemplarea frumosului iar sentimentul estetic este atunci mai complet ca oricînd; arta înseamnă acțiune nu mai puțin decît pasiune tocmai pentru că ea înseamnă dorință nu mai puțin plăcere, necesitate reală nu mai puțin decît joc și virtuozitate. Drept urmare, arta tinde să producă acțiuni înrudite cu acelea pe care le exprimă. De cele mai multe ori însă noi înlocuim acțiunea sugerată cu oricare alta, mai potrivită cu ocupațiile noastre actuale și care descarcă totuși excesul de forță nervoasă acumulată prin emoție. Astfel, arta încetează să mai fie primejdioasă: îndemnîndu-ne să acționăm, ea nu fixează într-un mod categoric



acțiunea pe care trebuie s-o îndeplinim. De aici provine un nou sens posibil pentru καθάρσις, *catharsisul* lui Aristotel, „al purificării pasiunilor prin artă”; arta stimulează pasiunile, dar această stimulare este prea generală pentru ca să interzică înlocuirea unei pasiuni prin alta și traducerea într-un act particular, foarte meritoriu, a emoției generale inspirate de un asemenea sentiment estetic avînd o origine mai puțin pură. Henri Beyle, acest observator profund, povestește că într-o zi (iubea atunci nu știu pe cine) muzica l-a făcut mai îndrăgostit ca oricînd. A crezut, mai întîi, că această artă ar avea o influență deosebită asupra sentimentului iubirii, dar și-a amintit că, în urmă cu un an, cînd medita la posibilitatea înarmării grecilor, aceeași muzică îi stîrnise o ardoare de intensitate similară dar îndrumîndu-l către căutările sale de atunci. Exprimarea cu forță a unui sentiment, cînd noi înșine trăim acel sentiment, sporește, desigur, vigoarea sentimentului dar, totodată, sporește, prin iradiere simpatetică, vigoarea tuturor celorlalte sentimente. Prin aceasta sîntem *împinși* să acționăm în toate sensurile.

Cea mai vie dintre emoțiile estetice și cea mai puțin tulburată de tristețe se întîlnește la cei în care ea *se concretizează* imediat în acțiuni și astfel se împlinește prin sine. Spartanii simțeau mai bine frumusețea versurilor lui Tyrteu, germanii pe cea a versurilor lui Kœrner sau Uhland cînd erau înflăcărați de ele în timpul luptei. Voluntarii din timpul Revoluției franceze n-au fost, probabil, niciodată mai emoționați de *Marsilieza* ca în ziua cînd acest marș i-a mînat dintr-o dată pe colinele Jemmapes. La fel, doi îndrăgostiți aplecați asupra vreunui poem de dragoste, aidoma eroilor lui Dante, și trăind ceea ce citesc, se vor bucura mai intens, chiar din punct de vedere estetic. Este relativ banal exemplul lui Joseph Vernet ordonînd să fie legat de catarg pentru a contempla o furtună. Se va spune oare că el simțea mai puțin măreția oceanului pentru că era în același timp și actor și

spectator? Să mergem mai departe: dacă ar fi putut angaja el însuși lupta cu oceanul, să ia cîrma în mînă și să conducă singur nava peste valurile furioase, departe ca emoția sa estetică să fie din acest motiv micșorată, el ar fi înțeles mai bine această antiteză dintre om și natură care explică, după Kant, sentimentul sublimului. În ce mă privește, n-am perceput niciodată mai adînc măreția cerului decît atunci cînd, urcînd cu trudă un munte înalt, simțeam că pătrund, ca să spun așa, în cer, că-l cuceresc greu, pas cu pas, și că setea de infinit avea să-mi fie satisfăcută neînterupt, pe măsură ce se trezea în mine mai intensă.

Importanța acțiunii în sentimentul frumosului are o consecință care trebuie remarcată: ficțiunea nu este deloc, așa cum s-a pretins, una dintre condițiile necesare ale frumosului. Schiller și urmașii săi, reducînd arta la ficțiune, consideră drept o calitate esențială ceea ce reprezintă unul dintre defectele artei umane, și anume acela de a nu putea oferi viața și activitatea adevărată. Să presupunem, ca să luăm exemple mai îndepărtate, că scenele tari din tragediile lui Euripide și Corneille se petrec în fața noastră în loc să fie doar reprezentate; să presupunem că asistăm la clemența lui August, la întoarcerea eroică a lui Nicomède, la strigătul sublim al Polyxeniei. Așadar aceste acțiuni și cuvinte vor pierde din frumusețea lor pentru că au fost îndeplinite sau pronunțate de ființe reale, sub ochii noștri? Aceasta ar echivala cu a susține că un discurs de Mirabeau sau de Danton, improvisat într-o situație tragică, ar produce un efect estetic mai slab asupra auditorului lor decît asupra noastră; sau că noi am simți o plăcere mai mare, traducînd discursurile lui Demostene, decît atenienii care le ascultau! La fel, Venus din Milo și-ar datora frumusețea marmurei și imobilității. Dacă ochii goi ai zeiței s-ar umple de lumină interioară și dacă am vedea-o înaintînd spre noi, am înceta să o mai admirăm! *Mona Lisa*, a lui Leonardo da Vinci și *Sfînta Barbara* a lui Palma cel Bătrîn nu s-ar putea însufleți fără să pălească! Ca și cum dorința cea mai înaltă,



idealul de nerealizat al artistului n-ar fi să insuflă viață operei sale, să creeze în loc să modeleze! Dacă el mimează, o face fără voie, așa cum mecanicul construiește fără să vrea mașini în loc de ființe. Ficțiunea, departe de a fi o condiție a frumosului în artă, este o limitare a acestuia. Viața, realitatea, iată adevărata țintă a artei. Numai datorită unui fel de avort ea nu ajunge să o atingă. Artiști ca Michelangelo și Tițian sînt demiurghi ratați. Într-adevăr, *Noaptea* lui Michelangelo este făcută pentru viață. Profund fără să-și dea seama a fost poetul care a scris sub ea: „Doar-me“. Arta este un somn al idealului omenesc, ideal fixat în piatră dură sau pe pînză fără a se putea însufleți vreodată.

Ni se va spune că imitarea urîtului și a oribilului poate să aibă o frumusețe proprie tocmai pentru că este o *imitare*, o ficțiune și nu o realitate.

Desigur, dar atunci admirăm, pe de o parte, valoarea reală a artistului iar, pe de alta, un obiect real și existent în raport cu care imitarea urîtului nu este decît un mijloc de expresie. Imitarea urîtului și a durerii (cel puțin a durerii fizice, care nu implică o măreție morală) nu este deloc esențială pentru artă. Ca orice imitare sau ca orice ficțiune ea este urmarea unei anumite neputințe. Căutarea urîtului în artă se explică, în general, prin faptul că artistul intenționează să dea concepțiilor sale mai multă verosimilitate, neputînd să le confere realitatea. Unele elemente ale urîtului sînt necesare și reprezintă pentru opera de artă un fel de condiție vitală. Ele seamănă cu acele încruntări și riduri ale feței pe care și le impun intenționat călătorii ce străbat ținuturile polare spre a-și reînsufleți mușchii și spre a împiedica anchilozarea trăsăturilor din pricina gerului. Este necesar ca în eroi unei drame să pot descoperi ceva din defectele și părțile mele urîte pentru ca să pot crede în existența lor. Căci pentru un personaj fictiv, esențialul nu este să pară frumos sau urît, ci să pară că trăiește, într-atît de puțin estetic este fictivul în sine și prin sine.

Există în armonia intimă a vieții, în solidaritatea pe care ea o presupune între membrii ei, o frumusețe profundă și adevărată pe care arta se poate strădui s-o copieze chiar cu ajutorul incorectitudinii formelor. Dar artistul trebuie să introducă în această incorectitudine echilibrul și proporția sistematică fără de care viața este totdeauna imposibilă. Se va putea găsi atunci chiar în stridente un principiu de armonie, îndărătul ficțiunii, realitatea, în spatele imitației, natura<sup>1</sup>. Imitarea urîtului nu este deci, pentru artă, decît un mijloc necesar, un procedeu. Nu ea este scopul său ultim și definitiv. Noi simțim vag că urîtul nu este făcut să ființeze, că, în natură, monștrii tind să dispară fără să se reproducă și că ei nu reprezintă decît erori trecătoare; îi suportăm în operele de artă tocmai pentru că aceste opere sînt ficțiuni lipsite de consistență și pentru că, de fapt, regăsim mereu în spatele excepției regula și în spatele monstruoziității, legea.

Știința a fabricat în zilele noastre corpuri noi. Dacă arta umană ar putea produce la fel ființe vii în loc să picteze viața, ea n-ar năzui, imitînd tot tipurile furnizate de natură, decît să le înfrumu-

---

<sup>1</sup> Un sculptor adevărat, scria Sully Prudhomme, poate realiza o capodoperă din bustul unui cocoșat, dacă el a înțeles și a exprimat prin acordul formelor plastice *solidaritatea* intimă vitală care determină reflectarea cocoșei pe unghiul facial și chiar pe trăsăturile chipului, deoarece cocoșății cei mai deosebiți se aseamănă totuși prin răspîndirea caracteristicii lor comune: cocoșa le domină ființa în întregime. Din acest punct de vedere există un tip de cocoșat frumos, pentru sculptor, așa cum există pentru naturalist un caz frumos de cocoșă, deoarece acesta admiră *coordonarea* caracterelor. Această frumusețe nu este, bineînțeles, decît o condiție a frumosului plastic, dar ea este foarte prețuită de artiști pentru că este esențială și rară și presupune o mare capacitate de observație. În ochii lor, cel care trădează adevărul plastic în folosul unei frumuseți imaginare este inferior celui care o respectă cu o imaginație săracă". (*L'expression dans les œuvres d'art*, p. 204) Așadar, frumusețea chiar a urîtului, armonia care se menține în discordanțe, viața care realizează o anumită ordine în sinul dezordinii alcătuiesc frumusețea unui cocoșat, pictat sau sculptat de un maestru.



sefeze. Artă ar deveni ceea ce aspiră să devină, un fel de educare a naturii. Educația, această artă superioară, care acționează asupra ființelor, nu are decît o țintă, aceea de a produce tipurile cele mai desăvîrșite, cele mai fără de cusur. A înfrumuseța și a produce încîntare, acestea ar fi, de asemenea, obiectivele artei propriu-zise dacă ficțiunile acesteia s-ar însufleși. Fundamentul însuși al întregii arte constă în efortul de a crea, este poezia (Ποίησις — poiesis) și dacă acest efort ar putea izbîndi vreodată pe deplin, dacă artistul ar putea fi un creator adevărat, atunci el ar dori să realizeze totdeauna și pretutindeni frumusețea și fericirea. În cazul în care cariatidele lui Puget ar fi trebuit să trăiască, fără îndoială că el le-ar fi eliberat de povara enormă care le apasă sau, eventual, le-ar fi dat destulă forță pentru a purta această povară surîzînd.

Încă de pe acum, între două opere de artă care par deopotrivă de *vii* și de *adevărate*, obișnuim să acordăm preferință celei mai frumoase. Considerăm totdeauna că frumosul este mai *poetic*, adică mai demn de a fi creat. Este necesară chiar o anumită educație artistică pentru a înțelege ceea ce Rosenkranz a numit „estetica urîtului”. Asistînd la unele drame ale lui Shakespeare sau Victor Hugo, oamenii puțin instruiți vor încerca emoții violente, aproape chinuitoare, mai curînd decît emoții cu adevărat estetice. Interesul pe care-l au pentru aceste drame este brutal, analog celui pe care un spaniol îl are în fața unei lupte de tauri. „Te sperie”, vor spune. Ei nu se interesează de analiza caracterelor. Pentru a gusta, în artă, plăcerea oribilului sau urîtului — să spunem frumusețea urîtului — trebuie ca interesului imaginației să i se adauge un interes științific. Spiritul modern, cu pasiunea sa pentru știință mai simte încă plăcere față de anatomia ființelor degradate sau față de cea a cadavrelor. Dar cel care nu a făcut studii pregătitoare este la fel de incompetent și de uimit în fața anumitor opere de artă pe cît ar putea fi un necunoscător împins brusc într-o sală de disec-

ție și contemplând, nu fără spaimă, cele expuse în fața ochilor săi în timp ce un medic, absorbit în întregime să urmărească traiectul unei fibre într-un țesut pe jumătate descompus privește cu ochii strălucind de plăcere. A înțelege înseamnă a lega fiecare lucru de cauzele și de efectele sale, înseamnă a percepe universalul, înseamnă deci a vedea dincolo de una sau alta dintre părțile urâte ale realității, înseamnă chiar a nu mai vedea aceste părți. Urîtul se șterge în fața adevărului înțeles și devenit inteligibil prin gândirea omului. Imitarea urîtului devine, în fond, imitarea frumosului și a *ordinii* universale. Imitarea, în general, tinde să devină o creație și ficțiunea tinde să dispară în viață. Așadar, în ultimă analiză, scopul artei este viața și artistul nu mimează decît pentru a ne face să credem că nu mimează.



## Capitolul IV

# CONDIȚII ALE FRUMUSEȚII ÎN MIȘCĂRI

Ideea noastră despre frumos, mai întâi strîmtă și exclusivistă, s-a extins mult în prezent. Am văzut că tot ce este serios și folositor, tot ce este real și viu poate, în anumite condiții, să devină frumos. Ne rămîne să determinăm mai bine aceste condiții.

Frumosul se poate revela cînd în mișcări, cînd în senzații, cînd în sentimente. Prima trăsătură a frumuseții în mișcări este forța; simțim o plăcere estetică atunci cînd ne percepem vigoarea, cînd ne folosim energia să depășim un obstacol sau cînd îi vedem pe alții folosind-o pe-a lor.

Cea de a doua trăsătură a frumuseții este armonia — ritmul, ordinea — adică adaptarea mișcării la mediul și scopul urmărit. Orice obiect aflat în mișcare, cînd străbate un anumit mediu, întîmpină rezistențe mai mici sau mai mari. De aici rezultă, cum au demonstrat Spencer și Tyndall, mișcări succesive înainte și înapoi, linii mai mult sau mai puțin ondulatorii care produc ritmul. Ritmul sau ordinea nu este deci, la drept vorbind, ceva distinct față de forța propriu-zisă. El este numai un mijloc de care dispune forța pentru a se conserva cît mai mult în fața rezistențelor. Ordinea înseamnă o economisire de forță.

A treia trăsătură a frumuseții în mișcări, grația, a fost studiată mai bine de Spencer care a completat prin puncte de vedere științifice doctrinele excesiv de speculative ale lui Schiller și Schelling.

Ce mișcare ne dă, cînd o executăm sau cînd o primim impresia de grație? Aceea în care orice efort muscular pare să fi dispărut, în care membrele se mișcă libere ca și cum ar pluti prin aer<sup>1</sup>. De aici provine superioritatea mișcării curbilinii.

Linia curbă, alcătuită dintr-un număr infinit de linii care se topesc neînterupt una în alta este similară cu *schema* unei mișcări care consumă foarte puțină energie sau în care nu este solicitat nici un efort inutil din partea vreunui mușchi. Dimpotrivă, o mișcare dizgrațioasă înseamnă o mișcare ce implică o schimbare bruscă de direcție, ceva dificil, o pierdere exagerată de energie, un efort muscular excesiv. Într-un cuvînt, din acest prim punct de vedere pare că orice frumusețe în mișcări se poate reduce la economisirea de forță.

Dacă acestea sînt calitățile estetice ale mișcării, oare nu ni se pare mai degrabă că mișcările jocului, și nu cele ale muncii pot singure să le realizeze și astfel teoria engleză să se confirme? După opinia noastră, este o pură aparență întrucît munca se adaptează la fel de bine ca și jocul la mișcări cu caracter estetic. Iată o echipă de muncitori trecîndu-și pe o scară o piatră de la unii la alții. Bolovanul greu urcă încetul cu încetul susținut de brațele care îl apucă și îl lasă, fiecare la rîndul său.

Nu există în acest tablou o anumită frumusețe inseparabilă de scopul urmărit și, deci, de rezultatul muncii îndeplinite? La fel, oamenii care trag de un cablu ca să ridice un trunchi, vîslașii, tăie-

---

<sup>1</sup> Herbert Spencer ne povestește cu ce prilej a ajuns să conceapă această teorie atît de ingenioasă a grației: „Într-o seară, spune el, mă uitam la o dansatoare și în sinea mea condamnam mișcările sale cele mai dificile ca tot atîtea contorsiuni barbare ce-ar fi fluterate dacă oamenii n-ar avea lașitatea să aplaude ceea ce cred ei că este la modă să aplauzi. Am remarcat că dacă, din întîmplare, erau și mișcări grațioase, acestea, comparativ, o costau un efort mai mic. Mi-am adus aminte de diferite fapte care îmi confirmau ideea și am ajuns atunci la concluzia că, în general, o acțiune are cu atît mai multă grație cu cît se execută printr-o cheltuie mai redusă de energie”.



torii de lemn cu fierăstrăul, fierarii sînt frumoși în timpul muncii, chiar cînd asudă și trudesce din greu. Un cosaș îndemînatîc poate fi în felul său la fel de elegant ca un dansator. Pictorul îl va reprezenta chiar cu mai multă plăcere pe primul decît pe celălalt. Un pădurar care atacă un stejar și rotește securea încordîndu-și mușchii aproape că poate deștepta sentimentul sublimului. Iată-ne totuși foarte departe de joc deoarece toți acești oameni urmăresc scopuri precise. Ritmul care le reglează mișcările și îi înmădiăză nu se explică decît prin urmărirea unui scop unic și prin încordarea tuturor energiilor spre a-l atinge. Prin aceasta, calitatea estetică a mișcării, departe de a se diminua, se înnobilează căci își adaugă două elemente noi: pe de o parte *interesul* este stimulat deoarece se urmărește un țel. O mișcare a cărei *țintă* o cunoaștem și a cărei *izbîndă* o putem constata nu ne interesează oare totdeauna mai mult decît o mișcare fără scop? Pe de altă parte este satisfăcută *intelența* pentru că putem calcula raportul dintre importanța scopului ce trebuie atins și efortul depus. În consecință, efortul nu ne mai descumpănește. Dimpotrivă, el este o condiție a interesului pe care-l nutrim pentru muncă. Încordarea mușchilor, oboseala împinsă pînă la un anumit punct și chiar o oarecare alterare a trăsăturilor, totul dobîndește atunci o valoare estetică. Este în proporție și în armonie cu ținta dorită. Dimpotrivă, dacă un joc ar costa tot atîtea eforturi, am fi surprinși în mod neplăcut. Ar exista o disproporție între mijloace și scop. Din acest motiv un jongleur nu trebuie să arate aceeași oboseală ca un atlet. Din același motiv, un poet nu trebuie să lase să se simtă efortul de căutare a rimei, în timp ce poți avea o anumită plăcere cînd urmărești activitatea gîndirii unui matematician sau a unui filosof. În general, orice îndeletnicire justificată rațional cuprinde elemente estetice în vreme ce inteligenței îi displace să observe cum voința își fixează drept țintă inutilul. Jocul, exercitarea frivolă a energiei disponibile, departe de a constitui princi-

piul frumosului conține deci în sine ceva antiestetic. El trebuie să se dezvinovățească. Se cuvine să vedem în el o expansiune nebună și trecătoare a energiei, un fel de descărcare nervoasă, folositoare în sine, la momentul potrivit.

Dar, va spune Herbert Spencer, dacă frumusețea mișcărilor nu exclude orice idee de muncă efectuată, cel puțin grația propriu-zisă o exclude. Căci ea se reduce la facilitate, și anume la facilitatea cu cea mai redusă cheltuială de energie. Vom răspunde că pentru a aprecia dacă energia n-a fost cheltuită excesiv, trebuie să atribuim totdeauna mișcării un scop cu care ea se coordonează. Coordonația, organizarea mișcărilor reprezintă ceea ce dă mișcării un sens în fața inteligenței prin adăugarea armoniei la forța etalată. Dar ce este coordonarea mișcărilor în raport cu un scop dacă nu însăși definiția muncii? Grația constă deci, de cele mai multe ori, într-un fel de muncă fie conștientă, fie inconștientă, îndeplinită cu mai puțin efort, mai multă precizie și mai multă îndemânare<sup>1</sup>. Un patinator are grație atunci când toate mișcărilor sale sînt adaptate acțiunii de a patina, fără ca nimic să-i poată frîna viteza obținută. O femeie care duce un urcior pe cap nu este grațioasă decît dacă toate mișcărilor sale se află într-un anumit raport cu scopul secret pe care ea îl urmărește, și dacă sînt făcute în așa fel încît să evite orice izbitor, orice zguduitură bruscă. Într-un cuvînt, grația, precizia adevărată, îndemînarea pot fi definite deopotrivă ca o adaptare completă la un scop real sau fictiv; în alți termeni, ca un echilibru armonios între viață și mediul său. Astfel grația, deși poate fi întîlnită, simplu, în dezinvol-

<sup>1</sup> Precizia în gesturi nu este dizgrațioasă decît atunci cînd are ceva contrastant, sacadat. Dar, în fond, această caracteristică este ea însăși un defect al exactității. Toate gesturile dacă sînt bine calculate, trebuie să se topească unele în altele, să nu aibă nimic supărător. Ele dobîndesc în acest caz o anume fluiditate care produce concomitent grația și precizia supremă și care este compatibilă și cu munca și cu jocul.



tură și firească, nu este incompatibilă cu munca în general; ea nu este incompatibilă decât cu munca irosită, cu efortul inutil. Rîdem, de exemplu, de Hercule lucrînd la vîrtelniță. E comic să-ți imaginezi un colos băgînd ață în ac, deoarece, în această situație, forța desfășurată depășește cu mult rezultatul neînsemnat, ea se consumă zadarnic și puterea însăși devine o cauză evidentă de neputință. Dar un om foarte viguros, adesea greoi cînd se joacă, devine grațios cînd îndeplinește o muncă proporțională cu mușchii săi. Ajungem prin aceasta, în ceea ce privește mișcările, la o primă concluzie extrem de diferită de cea a lui Herbert Spencer: aceea că dacă jocul (exercitarea unei aptitudini fără un scop util) este prin el însuși estetic, munca (exercitarea unei aptitudini pentru un scop rațional) este în egală măsură estetică și uneori chiar mai mult. Dacă deseori munca are mai puțină grație, ea poate să aibă în schimb mai multă frumusețe și măreție. „Omul nu este desăvîrșit decât atunci cînd se joacă“, a spus Schiller. Trebuie să spunem invers: omul nu este desăvîrșit decât cînd muncește. În definitiv munca îi conferă superioritatea omului asupra animalului și omului civilizat asupra primitivului.

O a doua consecință este că frumusețea mișcărilor nu se poate defini simplu, ca o economisire de forță. Printre scopurile pe care și le propune mișcarea, sînt unele suficient de înalte pentru ca, în comparație, orice cheltuială de forță să devină puțin însemnată. Ar fi chiar meschin să o cîntărim exagerat de amănunțit cîtă vreme cea mai aleasă frumusețe nu se mai bazează atunci pe economisirea, ci pe risipa de forță. Cînd vedem efectuîndu-se sub ochii noștri o mișcare, simpatizăm, cum remarcă Herbert Spencer, cu trupul și membrele care o efectuează. Desigur, în unele cazuri preferăm să nu le percepem oboseala. Dar simpatizăm mult mai mult cu voința care acționează trupul și membrele. Energia acestei voințe poate, deci, să ne farmece mai mult decât jocul facil al unor membre. Ținta urmărită de ea ne poate atrage mai mult decât o mișcare lipsită de scop. În sfîrșit, vine un

moment cînd aproape nu mai dăm nici o atenție membrelor, reduse la rolul de instrumente, încordate și cambrate ca arcul ce trebuie să lanseze săgeata, uneori zdrobite de propriul lor efort. Mesagerul de la Marathon, reprezentat de sculptorii greci, era frumos așa cum se înfățișa, plin de sudoare și praf și reflectînd pe chipul său epuizarea din pricina efortului și începutul agoniei. El se va transfigura și va deveni sublim prin ramura de laur pe care o flutura deasupra capului. Acest om vlăguit dar victorios este un simbol al trudei umane, al acestei frumuseți supreme care nu este făcută din parcimonie, ci din generozitate, din dezinvoltură în efort, și în care mișcarea nu mai apare doar ca semnul și măsura forței cheltuite, ci și ca expresia voinței omului și ca posibilitate de evaluare a energiei lui interioare.



## Capitolul V

### CONDIȚII ALE FRUMOSULUI ÎN SENTIMENTE.

#### PRINCIPIUL MORAL AL GRAȚIEI

Scoala evoluționistă a avut dreptate să caute în legile mecanice ale mișcării explicația celor mai superficiale calități estetice ale acestora. După cum am văzut, nu trebuie să ne oprim aici. Nu poți lua în considerare părțile în mișcare independente de motor, forța consumată independent de voința care o consumă pentru un scop. Frumusețea superioară a mișcărilor este deci de împrumut. Ea vine mai de sus. Trebuie să ne ridicăm în sfera voinței și a sentimentelor pentru a-i găsi explicația.

Datorită obișnuinței și asocierii, orice mișcare a sfârșit prin a reprezenta pentru noi un sentiment, o stare de conștiință. Orice manifestare a vieții exterioare a devenit o manifestare a vieții interioare. Ajunși la acest nou punct de vedere, vom observa că frumusețea mișcărilor rezidă mai ales în *expresie* și ea se va intensifica pe măsură ce mișcarea va înfățișa în exterior o viață mai elevată, mai intelectuală și mai morală. Mișcarea prin care nu s-ar manifesta decât o forță brută ne-ar lăsa indiferenți. Ea ar putea totuși să ne placă prin desenele geometrice pe care le realizează. Dar nu ne-am imagina, ca să ne exprimăm așa, în locul motorului pentru a ne bucura simpatetic de dezvoltarea mișcărilor realizate. În realitate, o mișcare frumoasă și grațioasă are totdeauna ceva viu în ea și nu ne putem împiedica să plasăm în spatele

ei un centru de inițiere a mișcării, asemănător nouă. Să privești natura și să-i prețuiești frumusețea înseamnă să ți-o închipui vie și, pe cât se poate, sub o formă umană. Am putea afirma întărind adagiul lui Terențiu: „nu mă interesează decât ceea ce este omenesc“. Dacă pentru înfrumusețarea universului nu ar exista decât greutatea, numărul și dimensiunea el ne-ar lăsa aproape indiferenți.

Într-un cuvînt, cea dintîi calitate a mișcării, forța, este nevăzută și tainică; cînd acest cuvînt nu desemnează o simplă formulă de mecanică abstractă, ea indică o desfășurare de energie care nu ne este cunoscută decât prin intermediul conștiinței. Forța, această primă frumusețe, se reduce așadar, la o simplă stare de conștiință, legată, ea însăși de sentimente variate, de exemplu de încrederea în sine, de siguranță și de curaj. Există un punct în care forța și curajul brut se confundă, abia diferențiindu-se la unele animale precum la bulldog sau la primitivul care este curajos în măsura în care este puternic. Forța fizică este energie morală în germen. Dacă a voi înseamnă a putea, se poate oare spune cu tot atîta îndreptățire că a putea mult înseamnă a te simți stimulat să vrei mult? De aceea a făcut omul în general din forța fizică simbolul expresiv al voinței puternice. Pe drept sau pe nedrept, ne-am obișnuit să stabilim pretutindeni o armonie între fizic și moral. Ni-i reprezentăm cu greutate pe Brutus și Caton sub o înfățișare firavă. Sculptura îl înfățișează pe Moise masiv și cu mușchii încordați. Samson și Hercule sînt deopotrivă tipuri de forță, de curaj și de bunătate. Forța, adorată de omenirea primitivă, a fost considerată, nu fără oarecare justificare, drept cea dintîi virtute, obîrșie a multor altora. De altfel, ea implică ceva supraomenesc și avînd această calitate, trezește încă respect. Ea a dobîndit astfel o valoare expresivă care intră astăzi ca un element esențial în noțiunea de frumusețe.



Ordinea sau ritmul, a doua calitate a mișcării, este și mai expresivă. Prin ordine, mișcarea devine regulată, oferă inteligenței prilejul să se manifeste și pare ea însăși s-o manifeste. Ritmul nu este doar, cum s-a arătat, consecința continuității mișcării și a conservării forțelor, ci și semnul tenacității voinței, iar armonia lui simbolizează în ochii noștri concordanța dintre voință și sine.

Cît despre grație, ea este cu totul altceva decît simpla economisire de forță, singura definiție pe care Herbert Spencer i-a dat-o. Și ea exprimă în chip esențial o stare de voință. Să observăm că, în lumea ființelor, mișcările grațioase sînt totdeauna asociate, mai mult sau mai puțin, cu bucuria și mulțumirea, două sentimente înrudite. Bucuria înseamnă conștiința unei vieți împlinite și aflate în armonie cu mediul său. Or, cînd există armonie, prin însuși acest fapt există și o tendință către simpatie. Grația este expresia vizibilă a acestor două stări: voința satisfăcută și voința dirijată spre a-l satisface pe celălalt. Grația presupune, într-adevăr, o anumită destindere a mușchilor care nu se produce la animale decît în stare de repaos, cînd se joacă și cînd au intenții pașnice. La apariția durerii și a luptei, cînd izbucnesc ostilitatea și furia, imediat membrele se încordează. Faceți puțin zgomot într-un tufiș în timp ce se joacă un cîine și veți observa o transformare bruscă a atitudinii lui: gîtul se va întinde, urechile, coada, tot trupul se vor afla la pîndă. Dimpotrivă, mulțumirea se traduce, îndeobște, prin mișcări unduitoare și ușoare, fără nimic brusc, fără agresivitate, fără violență. Mișcările de acest fel, prin starea de simpatie al căror semn sînt au totdeauna tendința să trezească în noi o simpatie reciprocă. O ținută ușor încovoiată, îndoirea gîtului mai cu seamă, brațele atîrnînd inerte indică, în afară de melancolie, și tristețea care pare să solicite compasiunea semenului. Ea va trezi deci în noi un sentiment învecinat cu mila, întîlnită pînă și în slăbiciunea noastră pentru salcia pletoasă. În sfîrșit, grația înseamnă totdeauna abandonare de sine. Or, nu există abandonare de sine totală decît în

dragoste. Putem deci susține, împreună cu Schelling, că grația înseamnă, înainte de orice, expresia dragostei și din acest motiv este ea excitantă. Grația pare dragoste și de aceea este ea iubită. Înainte de a fi simțit o tresărire de dragoste, tînăra nu a atins încă grația supremă, mai frumoasă decît însăși frumusețea. Ea poate să aibă, aiudoma copilului, grația bucuriei dar ea nu o are încă pe aceea a tandreței.

În expansiunea implicată de grație s-ar putea demonstra și prezența unui nou sentiment care se asociază adesea cu celelalte și care, după opinia noastră, nu a fost bine identificat niciodată. Pentru a-l descoperi, să ne imaginăm ce poate simți o pasăre cînd își deschide aripile și alunecă, precum o săgeată, prin văzduh. Să ne amintim ce stări sufletești am trăit noi înșine pe un cal în galop, într-o barcă prăbușindu-se o dată cu valul sau, chiar, în vîrtejul unui vals: toate aceste mișcări evocă în noi o idee inefabilă de nemărginire, o aspirație nemăsurată către o viață hiperbolică și nebunească, un fel de dispreț, ce nu poate fi exprimat, pentru individualitate, un fel de nevoie obscură de a se lăsa tîrît fără să te împotrivești, de a te pierde în tot. Și aceste idei vagi intră ca un element esențial în impresia pe care ne-o produc numeroase mișcări. *Adam* al lui Michelangelo trezindu-se la viață își întinde brațul într-un elan neînfrînat privind înainte și acest gest, singur, mărturisește, sub o formă vizibilă, întreaga înfinitate a lumii pe care el o zărește pentru prima oară. În *Adormirea Maicii Domnului* de Tițian simpla răsturnare a capului și ochii măriți exprimă îndeajuns atracția nețărmurită către cerul deschis. Aici, grația propriu-zisă se unește cu emoția sublimului. Vedem mișcări care, fiziologic, exprimau o viață bine echilibrată și ușoară și care devin, prin asocierea sentimentelor, expresia celei mai înalte și mai desăvîrșite vieți morale și, în consecință, a celei mai mari frumuseți.

În general, în timp ce forța reprezintă, în exprimarea vieții, partea virilă, grația reprezintă,



mai ales, partea feminină. Dacă deci frumusețea supremă în mișcări este cea care traduce viața cea mai bogată, se poate spune că ea constă în alierea forței și a grației determinându-le să exprime împreună voința cea mai energică și cea mai blindă. Această voință, să remarcăm faptul, nu este numai aceea care acționează la suprafața lucrurilor, ci și aceea care, luînd în serios și celelalte ființe și pe sine, își pune întreaga capacitate în slujba tandreței sale totale.

Dacă mișcările dobîndesc din partea sentimentelor cea mai mare parte din frumusețea lor, în ce va consta atunci frumusețea sentimentelor înseși? Ea va fi alcătuită, de asemenea, din forță, energie și grație, adică va revela o voință în armonie cu mediul său, și cu celelalte voințe. Or acestea sînt trăsături care se potrivesc deopotrivă frumosului și binelui astfel că sîntem obligați să ne întrebăm dacă în sfera sentimentelor există o diferență reală între acești doi termeni. În ce-l privește, Herbert Spencer le desparte cu aceeași grijă ca și Kant deoarece identitatea dintre frumos și bine ar însemna ruina teoriei sale. Este clar, într-adevăr, că binele nu poate însemna un „joc” și că, dimpotrivă, el reprezintă seriozitatea prin excelență. Dacă deci frumosul se află în joc, el va trebui să se despartă de bine. De aici provin eforturile lui Spencer pentru a deosebi cele două concepte.

În sfera binelui, susține el, avem în vedere scopul de realizat. În sfera frumosului intră *activitatea* care îl realizează.

Ni se pare, dimpotrivă, că activitatea, voința, de exemplu aceea care îndeplinește un act de patriotism, nu este numai frumoasă, ci și bună, în măsura în care este frumoasă; scopul, pe de altă parte, adică salvarea patriei, nu face parte doar din sfera binelui, ci, tot atît, și din aceea a frumosului. În evaluările noastre estetice asupra unei acțiuni date nu facem abstracție de scopul urmărit mai mult decît în evaluările noastre morale. De exemplu, acțiunea cuiva de a se arunca în apă și chiar de a se îneca nu semnifică nimic fru-

mos, nu dobîndește valoare estetică decît în proporția în care ea dobîndește o valoare morală, cînd se justifică printr-un devotament. Identitatea dintre bine și frumos nu este mai puțin evidentă în privința sentimentelor decît în cea a acțiunilor. Simpatia, mila, indignarea sînt toate deopotrivă frumoase și bune. În felul acesta, emoția artistică poate fi considerată ca o simplă derivată a emoției morale. Arta, care are drept condiție esențială partea de comunicare simpatetică cu necazurile și bucuriile aproapelui este o creație socială. În general, o ființă este cu atît mai morală cu cît este mai capabilă de a simți profund o emoție estetică.

Dar, va obiecta Herbert Spencer, există sentimente totuși imorale la care arta a apelat totdeauna precum mînia, ura, spiritul de răzbunare etc. Așadar admitînd că tot ce este bun este frumos nu înseamnă că tot ce este frumos este bun.

La aceasta voi răspunde că dacă luăm termenii comparației sub aceleași raporturi și la același nivel, sentimentele ne vor părea bune în sensul și în măsura în care ne vor părea estetice. Setea de răzbunare se confundă, la naturile primitive, cu setea de dreptate, mînia nu este decît o formă inferioară a indignării, invidia presupune, tănuț, un sentiment de egalitate. Ura, care are aceeași origine ca și spiritul de răzbunare, cuprinde și ea un mare număr de elemente în care se regăsește ca o morală deviată. De altfel, pentru individ, ura a fost cîndva o condiție de existență în mijlocul unor neamuri barbare. În consecință, mai ales în acest mediu plăcea. În general, sentimentele energice, voința tenace, chiar violentă, au totdeauna ceva bun și frumos chiar și atunci cînd obiectul lor este rău și urît.

Dacă orice sentiment moral este estetic și invers nu urmează, bineînțeles, că o operă de artă cu intenție morală este în mod obligatoriu frumoasă și nici că arta se confundă cu sensul vieții. Sentimentele cele mai morale sînt, pentru artist, cel mai greu de activat și, mai ales, de menținut treze timp îndelungat. Dimpotrivă, un sentiment mai puțin elevat, și tocmai datorită acestui fapt



mai ușor de stimulat — ca, de exemplu, dragostea senzuală sau setea de răzbunare — va putea furniza artei, mai cu seamă artei populare, efecte mult mai numeroase. În sudul Italiei, oamenii nu sînt interesați decît de poveștile cu bandiți. Și în Franța literatura în care apare Curtea cu juri este o încîntare pentru mulți. Spiritele de acest gen nu pot nutri sentimente morale și estetice superioare sau, cel puțin, asemenea sentimente nu reușesc, fără efort, să dobîndească la ei o intensitate durabilă. Oamenii se mulțumesc deci cu emoții mai rudimentare, dar mai intense și mai apropiate cu natura lor. De fapt, din acest punct de vedere, ei nu greșesc întru totul: la urma urmei o emoție nu prețuiește decît în măsura în care este resimțită. Așadar, în pofida identității dintre sentimentul moral și cel mai elevat sentiment estetic, arta este cu totul altceva decît morala. Se întîmplă, în ce o privește, ceea ce s-ar întîmpla în muzică, dacă muzica s-ar adresa unor oameni cu auzul mai puțin format: ea ar fi silită să înlăture toate nuanțele delicate, toate melodiile rafinate și agreabile care pretind o prea mare încordare a urechii și a spiritului. În schimb, efectele zgomotoase și ușor de sesizat ar furniza acestor timpane rebele o senzație plăcută. Din păcate, în morală ne aflăm încă, aproape toți, aici! În privința aceasta toți avem auzul mai puțin format.

Poate că totuși emoția cea mai estetică ce poate fi stîrnită în noi este tot admirația morală. Corneille, cel puțin, a crezut astfel. În capodoperele romanului sau ale dramei, personajele de care ne interesăm mai cu deosebire sînt, de regulă, cele pe care le admirăm mai mult. Din contra, disprețul moral nu ar întîrzia să producă dezgustul estetic dacă, printr-o reacție necesară, el n-ar da naștere la indignare care este, și ea, un sentiment moral. Într-un cuvînt, arta trăiește tocmai prin sentimentele prin care trăiește societatea, prin sentimentele pozitive și generoase. Dacă există încă în noi, adormite în străfundurile ființei noastre, sentimentele egoiste și pe jumătate barbare cărora

le place uneori să se deștepte o clipă, fără a dobândi suficientă forță pentru a ne împinge la acțiune, aceste sentimente vor trebui să slăbească treptat, să amortească. Evoluția estetică a cauzelor pe care le-am indicat se află totdeauna în întârziere față de evoluția morală; ea o urmează pretutindeni. În consecință, se poate afirma că operele de artă care apelează prea mult la sentimentele egoiste și violente sînt inferioare și lipsite de viitor. Ce va rămîne într-o zi chiar și din *Iliada*? Rugăciunea unui bătrîn, surîsul de rămas bun al unei femei adresat bărbatului ei, adică reprezentarea a două sentimente superioare. Pentru a fi în etern, nu este oportun să te plasezi în imoralitate. O artă care evocă în noi sentimente rudimentare și barbare, ne scoboară, am putea spune, pe scara evoluției, făcîndu-ne să vedem și să prețuim tipuri umane sortite să dispară, tipuri aidoma supraviețuitorilor din erele primitive. Dimpotrivă, sentimentul de admirație ne înalță și ne dă o plăcere estetică cu atît mai deplină cu cît este mai îndepărtată de plăcerea jocului, mai sinceră. Într-adevăr, admirația nu poate fi un joc, ea nu are nimic fictiv. Că ea este suscitată de legendă sau de istorie, printr-o viziune realistă sau imaginativă, nu contează. Ea corespunde întotdeauna unei judecăți morale, lucru serios prin excelență. Mai mult, ea marchează în noi un fel de ameliorare morală. Cînd admirăm sîntem cu adevărat mai buni. Simțim că ne depășim pe noi înșine și că sîntem capabili, poate, de acțiuni în fața cărora, în mod curent, dăm înapoi. Suflul se ridică la înălțimea a ceea ce admiră. La acest punct, arta atinge realitatea, este realitatea însăși. În sentimentul admirației coincid total realul și fictivul, existentul și aparentul. Aș vrea să devin ceea ce contemp lu și într-o oarecare măsură devin. Acum se realizează acea convingere platoniciană potrivit căreia a percepe frumosul înseamnă, în general, a deveni mai bun și a te înfrumuseța interior.

Ajungem, așadar, la cu totul alte concluzii decît școala engleză. În loc să facem deosebire,



împreună cu ea, în domeniul sentimentelor ca și în altele, între frumos și bine, între frumos și serios, noi credem că ele se confundă. Frumusețea morală este tocmai contrariul unui exercițiu superficial și fără țintă a spiritului activ. Din punct de vedere științific, un sentiment frumos, o predispoziție frumoasă, o hotărîre frumoasă sînt astfel în măsura în care sînt folositoare pentru dezvoltarea vieții individului și a speciei.

Nu am analizat pînă acum decît frumusețea mișcărilor și a sentimentelor. Dar Herbert Spencer și Grant Allen se sprijină mai ales pe teoria senzațiilor pentru a reduce plăcerea estetică la un simplu joc al organelor noastre ce exclude orice scop util. E drept, senzațiile estetice, de exemplu vederea unei culori frumoase, a unui desen, a unui foc de artificii par să rămînă în cea mai mare parte superficiale, fără o influență vizibilă asupra dezvoltării generale a vieții. Dimpotrivă, mișcările expresive, precum cele de bucurie sau de afecțiune, și sentimentele de orice fel, precum diversele forme de iubire vin din profunzimile ființei noastre pe care aceste mișcări și sentimente le implică total. Ele seamănă unui val venit din adîncul mării care semnaleză o emoție nedeslușită a întregii mase în timp ce senzațiile estetice, din sfera văzului și auzului, sînt undele trecătoare produse de o piatră aruncată de pe țărm. Nu pare atunci îndreptățit să reducem plăcerile de acest tip la un simplu joc? Pentru a ne da seama să analizăm mai îndeaproape natura senzațiilor.

Mai întîi ceea ce pare să rezulte din importante lucrări ale lui Herbert Spencer, Sully și Grant Allen în legătură cu acest subiect este că senzația învăluie acțiunea și mișcarea, că frumusețea senzațiilor este constituită, în mare parte, de o desfășurare intensă și armonioasă a forței nervoase,



desfășurare prin care se realizează, cum afirmă Spencer, „efectul cel mai mare cu consumul cel mai mic”. De ce, de exemplu, la obiectele percepute prin văz și pipăit preferăm liniile ușoare și unduioase liniilor aspre și colțuroase? Pentru că cele dintâi solicită spre a fi percepute, un efort mai mic din partea mușchilor ochilor. Urmîndu-le, ochiul nu are nevoie să-și oprească brusc mișcarea sau să-și schimbe pe neașteptate direcția ca atunci cînd urmărește o linie în zigzag. Să observăm, de altfel, că toată lumea animată, animală sau vegetală, prezintă, în mișcările, și chiar în alcătuirea sa, mai mult sau mai puțin linia șerpuitoare. Putem explica, de asemenea, împreună cu James Sully, prin însăși forma retinei, de ce ne place să vedem obiectele grupate fie în jurul unui centru — de unde rezultă preferința noastră pentru formele circulare, în formă de stea sau radiale, fie în jurul unui ax, în formă arborescentă, de tije și de flori. Această dispunere economisește efortul muscular. În sfîrșit, trăsăturile de asemănare pe care le căutăm în forme, analogia dintre sensurile liniilor, egalitatea dimensiunilor, proporția, varietatea redusă la unitate, totul se explică prin aceleași temeuri: iată tot atîtea mijloace de economisire a energiei noastre musculare și nervoase chiar în timp ce-o cheltuim. În mijlocul dezordinii aparente dintr-o catedrală gotică revenirea constantă a unei aceleiași forme ogivale îngăduie ochiului, ca și spiritului, să regăsească cunoscutul acolo unde nu se așteaptă, să se orienteze. Firul Ariadnei în mijlocul pădurii. Într-un cuvînt, o formă este cu atît mai frumoasă, spune pe bună dreptate Spencer, „cu cît ea solicită în chip efice un număr mai mare dintre elementele nervoase asociate în percepție și nu supraîncarcă decît cel mai mic număr posibil dintre aceste elemente”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cînd forma, pentru a fi percepută și măsurată ajunge să pretindă un anumit efort, ea va putea trezi în continuare emoții estetice, dar va fi vorba mai curînd despre ideea de grandios, de viguros, de sublim decît de frumos propriu-zis. Poziția verticală are în ea ceva mai dur și mai energetic; de aceea, în primul rînd, linia verticală solicită

Aceleași considerații sînt valabile pentru sunete și muzică, deși problema devine aici mai complexă. Unul dintre motivele care fac neplăcută o voce monotonă este că aceasta solicită urechea mereu în același mod și uzează astfel nervii auditivi, așa cum o picătură de apă care cade todeauna în același punct sfîrșește prin a eroda piatra. Din contra, varietatea de ton și de intensitate odihnesc urechea chiar în momentul activității: de exemplu, măsurile *piano* urmînd unor altora *forte* sau, invers, cele *forte* urmînd măsurilor *piano* în timpul cărora urechea s-a odihnit și și-a redobîndit forțele. Cîntecul se deosebește de vorbire prin aceea că întrebuițează o scară de sunete mult mai întinsă și solicită astfel, succesiv, un număr mult mai mare de componente auditive. Potrivit lui Grant Allen, nervii urechii se află în vibrație continuă. Cînd vibrațiile aerului îi împiedică să vibreze, se produce neplăcere. Cînd, dimpotrivă, le favorizează și le amplifică se produce plăcere. Armonia interioară nu este decît o transpunere a armoniei între înăuntru și înafară care asigură funcționarea nestîngenită a organului. Ceea ce determină ca majoritatea zgomotelor izolate să fie neplăcute este faptul că dacă un corp este lovit o dată, undele stîrnite sînt lipsite de regularitate. Dacă, în schimb, corpul este pus în vibrație

ochiului mai mult efort pentru a fi percepută. În al doilea rînd, ea este poziția obișnuită a tot ce trăiește și luptă, și prelinde, din partea corpului, o mai mare desfășurare de forță pentru că trebuie luptat împotriva greutateii. Din contră, poziția orizontală este cea a omului adormit sau mort, a trunchiurilor de copaci doborîți, a coloanelor răsturnate, a șesului, a apei cînd este liniștită. Tot ce vrea să se odihnească, se culcă. Așadar, un peisaj cu liniile orizontale, cu edificiile întinse și scunde va avea un caracter mai calm, de multe ori mai prozale, decît casele înalte, turnurile, stîncile prăpăstioase, copacii mari în picioare. Dintre cele trei dimensiuni, lungimea orizontală produce efectul cel mai mic. O mie de picioare de cîmpie sînt departe de a da naștere, cum remarcă Fechner, și cum observase încă Burke, aceleași impresii ca piramidele sau ca piscurile înalte de mii de picioare. Ceea ce impresionează este adîncimea, din pricina ideii de prăbușire.



continuă, undele se regularizează. O bătaie violentă de tobă, seacă și neașteptată, este neplăcută în timp ce un duruit ritmat începe să dobândească un caracter estetic. Ritmul este esențial pentru sunetul muzical deoarece el îngăduie urechii să se acordeze, ca să spunem așa, cu vibrațiile exterioare, așa cum se acordă între ele instrumentele înainte de a fi puse în vibrație. Ritmul ne dă posibilitatea să prevedem sunetele, să ne pregătim pentru ele. Este un element cunoscut introdus în necunoscutul senzațiilor auditive. Sub toate aceste raporturi ritmul constituie o economie de energie, și de aici vine caracterul său estetic. Purtăm în noi un fel de orchestră interioară care trebuie, la fel ca oricare alta, să se ordoneze ca sub bagheta unui dirijor. Caracterul plăcut sau neplăcut al consonanțelor sau disonanțelor se explică el însuși prin principiul economiei de energie. Ceea ce face ca disonanțele să fie atât de neplăcute este, cum a demonstrat Helmholtz, faptul că ele sînt produse de o încrucișare a undelor sonore care se distrug reciproc în punctul de intersecție. De aici provin intermitențele în sunete care produc asupra urechii un efect analog celui pe care-l produce asupra ochiului pîlpîirea unei lămpi sau trecerea prin spatele unui grilaj luminat de soare. În această situație urechea sau ochiul sînt surprinse tot timpul. În momentul în care intră în repaos și sînt pe cale să-și adune forțe noi în vederea senzației viitoare, o undă sonoră sau luminoasă vine să le lovească fără ca să fi trecut timpul normal pentru refacere. Și aici caracterul neplăcut al senzației vine din faptul că reprezintă un consum zadarnic de energie, o activitate fără scop.

În concluzie, percepția nu este atât de contemplativă pe cît părea la început. Sîntem actori în aceeași măsură ca și spectatori. Formele simțite nu sînt, în definitiv, decît mișcări simțite iar acestea nu sînt decît mișcări executate. În percepție, ne cheltuim forța în armonie sau în conflict cu forțele exterioare. Dacă există armonie, există și mai puțină energie consumată. Astfel apare

sentimentul unei vieți mai intense și mai fericite, ia naștere frumusețea.

În consecință Herbert Spencer și Grant Allen nu sînt oare prea exclusiviști și puțin consecvenți cu propriile lor principii cînd susțin că o senzație nu poate fi estetică dacă slujește direct vieții? Nu putem cumva, în pofida filosofilor englezi, să menținem între frumusețe și viață acea identitate pe care am stabilit-o pînă aici între sfera mișcărilor și a sentimentelor?

Trebuie mai întîi să distingem între viața organului particular, pe care-l afectează senzația, și viața generală a organismului lui. Potrivit lui Grant Allen însuși, o senzație este neplăcută cînd ea tinde să exercite asupra organului o acțiune distructivă: o substanță aspră, de exemplu muștarul, tinde să distrugă țesutul limbii, un miros înțepător, de exemplu amoniacul, tinde să altereze mucoasa nazală; un sunet antipatic pentru ureche este cel care contrariază vibrațiile proprii ale nervilor noștri auditivi; o îngrămădire de culori neplăcute este cea care obosește repede nervii optici. Dimpotrivă, aromele, parfumurile, culorile și sunetele care plac sînt cele care stimulează ușor fiecare organ, fără a-l obosi și ușurează viața într-un punct anume al organismului. Numai că, pentru a rămîne estetice, potrivit lui Grant Allen, trebuie ca senzațiile să se oprească la acest prag special și să se fixeze aici. Dacă ele se răspîndesc mai departe și interesează organismul în întregime, dacă sînt legate de o stimulare generală a vieții, de o nevoie profundă și durabilă a ființei, caracterul lor estetic slăbește și chiar dispare. Dacă melomanul ar putea, precum greierii din fabule, să se hrănească într-adevăr cu muzica, aceasta ar înceta pentru el să mai fie frumoasă. Astfel, frumosul n-ar aparține vieții decît printr-o legătură ușoară și exterioară.

În virtutea teoriei sale, Grant Allen este condus, logic, să rezerve apelativul de estetice numai senzațiilor de auz și de văz, singurele care nu interesează viața în general.



În ce ne privește, credem că orice senzație plăcută, indiferent care și când nu este legată prin natura sa însăși de asociații ce trezesc dezgustul, poate îmbrăca un caracter estetic, dacă dobîndește un anumit grad de intensitate, de răsunet în conștiință. Astfel, contrar doctrinelor clasice, ale lui Kant, Maine de Biran, Cousin și Jouffroy, considerăm că toate simțurile noastre sînt capabile să ne furnizeze emoții estetice. Să analizăm mai întîi senzațiile de cald și de frig care par atît de îndepărtate de conceptul de frumusețe. Puțină atenție ne va da prilejul să descoperim și în ele un caracter estetic. Se cunoaște rolul pe care-l joacă „răcoarea“ sau „căldura“ aerului în descrierile unor peisaje. Este frumoasă nu numai lumina soarelui, ci și căldura sa întremătoare, care, de altfel, nu este altceva decît lumină percepută de întregul organism. Un orb, vrînd să-și exprime plăcerea pe care i-o producea această căldură a soarelui, nevăzut pentru el, spunea că-și închipuie „auzînd soarele“, ca o armonie. Am să-mi amintesc totdeauna senzația extraordinar de suavă pe care mi-a prilejuit-o, cu ocazia unei febre violente, gheața pusă pe frunte. Pentru a sugera foarte palid impresia trăită, nu pot decît să o compar cu plăcerea pe care o încearcă urechea când regăsește acordul perfect după o serie lungă de disonanțe. Dar această simplă senzație de răcoare era mult mai profundă, mai suavă și, în definitiv, mai estetică decît potrivirea trecătoare a cîtorva note ce gîdilă urechea. Ea mă făcea să asist la o resurrecție treptată a întregii mele armonii interioare. Simțeam un fel de alinare fizică și morală nespus de dulce. Probabil că în timpul bolii sensibilizarea sistemului nostru nervos fiind extremă, cele mai mărunte senzații ne zguduie profund și tind astfel să dobîndească o nuanță estetică pe care în mod obișnuit nu o au.

Simțul tactil este, orice s-ar fi spus, un prilej constant pentru emoții estetice de tot felul. Sub acest raport, el poate suplini în mare măsură ochiul. Dacă am împinge pînă la ultima consecință doctrina anumitor esteticieni, am ajunge să susți-

nem că sculptorii orbi nu aveau sentimentul frumosului atunci când atingeau statuile cu mâinile lor<sup>1</sup>. Dacă o culoare nu poate fi percepută prin atingere, simțul tactil ne furnizează, în schimb, cunoașterea unor însușiri pe care ochiul, singur, nu ne-o poate oferi, și care au o valoare estetică remarcabilă: însușirile de *moale*, *mătășos*, *șlefuit*. Ceea ce caracterizează frumusețea catifelei, nu mai puțin decât strălucirea, este moliciunea specifică la atingere. În imaginea pe care ne-o facem despre frumusețea unei femei, catifelarea pielii intră ca un element esențial. Culoarele înseși împrumută uneori ceva atrăgător de la asociațiile de idei sugerate de simțul tactil. Imaginii unui gazon verde îi este asociată ideea moliciunii simțite sub picioare. Plăcerea pe care am simți-o întinzându-ne pe el o intensifică pe aceea transmisă de ochi.

De strălucirea părului blond sau negru se leagă totdeauna senzația de *mătășos* pe care ar încerca-o mîna la atingerea lui. Albastrul cerului chiar, atît de impalpabil cum este, dobîndește uneori o aparență de catifelare, mărimdu-i farmecul și dîndu-i o dulceață ce nu poate fi definită.

Fiecare dintre noi, probabil, își va aminti, dacă se concentrează puțin, de unele plăceri ale gustului care au reprezentat adevărate plăceri estetice. Într-o zi de vară, după un drum în Piri-nei, ajuns la capătul puterii, am întîlnit un păstor și i-am cerut niște lapte. El mi-a adus, dintr-un șopron pe sub care trecea un pîriu, un vas de lapte ținut în apă și păstrat la o temperatură aproape de înghețare. Bînd acest lapte proaspăt ce concentra toate miresmele muntelui și atît de întăritor cu fiecare înghițitură, am trăit o serie de senzații pe care cuvîntul *plăcut*, cu siguranță, nu le carac-

<sup>1</sup> Poate, dimpotrivă, pentru orbi superioritatea estetică a liniilor curbe și a suprafețelor rotunjite este mai marcată decît pentru cei care evaluează cu ochii. Colțurile, mai ales colțurile în afară, rănesc de multe ori pipăitul. Ele supără mai puțin vederea. Pipăitul, în multe privințe, trebuie să aibă, cînd este folosit tot atîta delicatețe, și chiar mai multă, decît privirea.



terizează îndeajuns. Era ca o simfonie pastorală, percepută pe calea gustului în loc de cea a auzului. În aceeași ordine de experiență aş menţiona şi vinul spaniol pe care mi l-au oferit cu generozitate nişte contrabandişti, în împrejurări similare, şi chiar simpla descoperire a unui izvor pe coasta unui pustiu. Poate că, în general, potolirea setei furnizează o plăcere mai delicată, mai estetică decât potolirea foamei. Într-adevăr, în cazul setei are loc o întremare mai rapidă. Când se unesc amândouă, şi foamea şi setea, şi când sînt satisfăcute laolaltă, plăcerea atinge un punct maxim. Senzaţiile de gust au un caracter atît de estetic, încît au dat naştere unui fel de artă inferioară, arta culinară. Platon nu compara doar în glumă bucătăria cu retorica. La Fontaine a întrezărit ceva estetic chiar şi într-o stridie deschisă şi oferită unor gurmanzi entuziasmaţi, iar Alfred de Musset într-un pateu cald, cu aspect îmbietor. Unul dintre personajele aceluiaşi Musset compară vocea iubitei sale cu un geniu bun,

*Qui porte dans ses mains un vase plein de miel.*

*Cîntarea cîntărilor*, această capodoperă de poezie pătimaşă, care i-a captivat pe misticii din toate timpurile, este plină de imagini precum: „Sărutările tale sînt mai bune ca vinul...“, „Sînul tău e cupă rotunjită, pururea de vin tămîios plină“..., „Mai dulce decât vinul este mîngîierea ta...“, „Ale tale buze miere izvorăsc, iubito, miere curge, lapte curge, de sub limba ta... Mîncăţi şi beţi, prieteni, fiţi beţi de dragoste, iubiţii mei“.

Întreaga poezie a pîmpoarelor primitive este copleşită de asemenea metafore senzuale care demonstrează că plăcerea cea mai simplă dintre toate plăcerile, aceea de a mîncea şi de a bea, nu are în sine nimic antipoetic. Dimpotrivă, tocmai aluzia la această plăcere pare să trezească mai uşor, la oamenii din epocile primitive, sentimentul estetic.

Miresmele percepute prin simţul olfactiv au aceeaşi valoare ca aroma percepută prin simţul gustului. Parfumeria este şi ea un fel de artă care, de altfel, rămîne mult inferioară naturii. Princi-

palul reproș care a fost adus gustului și mirosului este următorul: inteligența nu poate sesiza și distinge dispunerea percepțiilor elementare în impresiile pe care ni le dau aceste simțuri; un parfum nu se descompune pentru gândire ca un acord muzical într-o serie de note distincte, iar, pe de altă parte, e greu să combini sau să dozezi parfumurile fără a le confunda. În aceste senzații actul înțelegerii are o posibilitate minimă de acțiune și din ele nu poate rezulta niciodată perceperea vreunei forme.

Desigur, dar perceperea formei și a conturului este atât de puțin necesară emoției estetice, încât, de multe ori, ea nu se realizează decît în timp. Pentru un ascultător lipsit de experiență, acordurile simfonice cele mai complexe rămîn indistincte și nu sînt percepute decît ca o singură notă. La fel, gama bogată de culori a unui tablou de Delacroix produce asupra cuiva care nu a privit niciodată pictura o impresie simplă și confuză. Cu toate acestea, amîndoi vor putea gusta un farmec estetic în acea simfonie de sunete sau de culori în care sensibilitatea lor neexersată nu percepe încă decît o armonie unică. Educația noastră estetică este puțin avansată în ceea ce privește parfumurile și aromele. Nu putem avea decît percepții informe și greșit coordonate. Emoția estetică degajată de ele va fi deci vagă și va avea un caracter mai puțin intelectual.

Aceasta nu înseamnă însă că emoția estetică există în mai mică măsură. „S-a spus vreodată un miros frumos?” întreabă Victor Cousin. Dacă nu s-a spus, cel puțin în limba franceză ar trebui să se spună. Parfumul trandafirului sau al liliacului este un întreg poem, chiar făcînd abstracție de ideile pe care am ajuns să i le asociem. Îmi amintesc și acum ce emoție profundă am trăit în copilărie cînd am mirosit pentru prima oară o floare de liliac. Farmecul zilelor de primăvară sau al nopților de vară este făcut, în mare parte, din miresme. Șederea, primăvara, sub un liliac înflorit procură un fel de beție suavă, o beție de parfumi asemănătoare cu bucuriile complexe ale dra-



gostei. Simțul nostru olfactiv, în profida relativei sale imperfecțiunii, deține încă un rol considerabil în aprecierea tuturor peisajelor privite sau descrise. Nu-ți poți imagina Italia fără parfumul portocalilor ei, purtat de briza caldă, coastele Bretagnei sau ale Gasconiei fără „înțepătorul miros al mărilor”, atât de des cîntat de Victor Hugo, stepele fără mireasma ațîțătoare a pădurilor de pini<sup>1</sup>.

Senzațiile la care se aplică cel mai exact cuvîntul *frumos* sînt cele datorate văzului. Descartes definea chiar frumosul drept ceea ce este plăcut pentru ochi. Dar poeții sînt mai puțin sistematici decît filosofii. Pentru a produce maximum de emoție estetică, departe de a se sluji exclusiv de termeni împrumutați din vocabularul văzului, poeții preferă să se adreseze simțurilor inferioare în care viața este mai profundă și mai intensă. Cuvintele *frumos*, *drăguț*, *grațios*, toate acestea care exprimă ideea de formă și de suprafață percepute de ochi, devin atunci neîndestulătoare. Ochiul nu este destul de direct afectat de ceea ce vede. Văzul e un simț prea indiferent. În general, a spune că un lucru este *frumos* înseamnă a-l califica doar superficial. Pentru a desemna ceea ce ne impresionează, ceea ce face să vibreze toată ființa noastră, trebuie să căutăm termeni mai puțin obiectivi și mai puțin reci. Expresia o voce *frumoasă* emoționează mai puțin decît o voce *dulce suavă, caldă, pătrunzătoare, vibrantă*. Puține cuvinte sînt mai uzitate

---

<sup>1</sup> Un profesor îmi povestea că într-o zi, deschizînd un dicționar vechi, mirosul specific de hîrtie îngălbenită care s-a răspîndit din paginile lui a fost suficient să-i readucă în minte tinerețea petrecută asupra cărților, nenumăratele sale nopți de veghe ocupate cu studiul. Apoi, imaginile înmulțindu-se, și-a revăzut colegiul, casa, părinții, o epocă întreagă din viață și toate acestea învăluite, parcă, în mirosul ascuțit al tomurilor din care el își respira trecutul.

Dacă am avea un simț olfactiv la fel de acut ca al cîinelui, de exemplu, probabil că mirosurile ar intra ca un element necesar în toate emoțiile noastre estetice și în evaluările simpatetice. (Un cîine simte repulsie sau atracție pentru oameni în funcție de mirosul lor, așa cum noi simțim aceleași lucruri în funcție de fizionomie).

de poeți decît aceste epitete: aspru, amar, delicios, înmiresmat, proaspăt, cald, arzător, ușor, moale etc. — toate, expresii împrumutate de la simțurile tactilului, gustului, mirosului<sup>1</sup>. Să observăm totuși că senzațiile vizuale nu sînt atît de superficiale pe cît ar părea la început și cum sînt înclinați să creadă esteticienii englezi. Tocmai de aceea ele au încă o asemenea valoare estetică. În primul rînd ochiul este simțul luminii. Or, lumina nu este mai puțin necesară lumii vii decît căldura, care stimulează chiar mai mult creșterea plantelor. Vibrațiile luminoase se unesc, de altminteri, cu vibrațiile calorice și percepțiile vizuale nu sînt decît o specializare a sensibilității generale cu care este dotat organismul față de vibrațiile aerului<sup>2</sup>. În consecință, plăcerea pe care ne-o pro-

---

<sup>1</sup> Am deschis de curînd un volum de Alfred de Musset. Am găsit în el cuvîntul *ușor* întrebuintat de trei ori în cîteva versuri, la fel ca și cuvintele *proaspăt* și *moale*. „Dulcea strofă a poetului”, spune Hugo. În acest vers al lui Shelley:

*Our sweetest songs are those that tell saddest thought*

cum să-i substitui lui *sweet* un alt epitet?

Interesantele cercetări ale lui Sully Prudhomme (publicate în *Revue des Deux-Mondes*, august 1881) confirmă aceste observații. Sully Prudhomme a schițat un tablou sinoptic al calificativelor comune percepțiilor sensibile și stărilor morale. În acest tablou simțul tactil furnizează cele mai multe epitete expresive, aplicabile stărilor morale. Simțul acesta produce vreo cincizeci de asemenea epitete. Aromele și senzațiile de temperatură furnizează circa treizeci care se numără printre cele mai expresive dintre toate (*l'Expression dans les beaux-arts*, p. 80).

<sup>2</sup> Încă din protoplasmă se produc reacții sub influența luminii. Întreaga materie vie pare chiar sensibilă față de nivelul intensității luminoase a diferitelor zone spectrale. Dacă se plasează mimoze în felinare de sticlă colorate, se observă cum pețiolurile coboară și frunzulițele se ofilesc în felinarele violete, albastre și chiar verzi. Dimpotrivă, se produce o redresare exagerată și o închidere pe jumătate în felinarele galbene și roșii. *Volvox globator* este un fel de colonie de polipi situați în adîncimea și la suprafața unei membrane sferoide plină în interior cu apă. Dacă se aruncă în apă un corp albastru sau roșu, spune fiziologul german Ehrenberg, „se observă, la microscop, o mare agitație în jurul maselor rotunjite; această agitație rezultă din acțiunea comună a tuturor acestor animale care, la fel ca vitele dintr-o



duce trecerea de la obscuritate la lumină, strălucirea cerului senin, însăși vivacitatea culorii marchează o stare de plenitudine a organismului și, concomitent, o sărbătoare pentru ochi. Planta, deși nu posedă simțul văzului, ar putea simți ceva asemănător trecând de la umbră la soare, ea care se veștejește în întuneric și se întoarce mereu către lumina soarelui ca și cum ar vedea-o. Și acum trebuie să ne ferim să reducem plăcerea estetică la un joc al unui organ anume. Poezia luminii vine din necesitatea sa pentru viață și din stimularea intensă pe care o exercită asupra întregului nostru organism. Plăcerea pe care ne-o produce apariția zorilor, de exemplu, înseamnă mult mai mult decât satisfacția ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu ființa noastră întreagă.

În plus, senzațiile vederii, cele mai reprezentative dintre toate, dobândesc o nouă profunzime prin numeroasele asociații de idei al căror centru au devenit. În jurul lor se grupează fragmente întregi din existența noastră. Ele alcătuiesc o viață pe scurt. Pentru ființa înzestrată cu simțul vederii, amintirea înseamnă o serie de tablouri, adică

---

cireadă, ca păsările dintr-un stol sau ca mulțimile de oameni (când cîntă ori dansează), urmează un ritm comun și adoptă o aceeași direcție, fără a avea o conștiință clară despre aceasta. Toți polipii înnoată către obiectul colorat". Se cunosc experiențele lui Paul Bert asupra dafniilor, aceste crustacee mărunte, aproape microscopice, pe care el le-a plasat într-un vas întunecat în care lumina pătrundea printr-o fantă îngustă. El a îndreptat asupra acestei fante o zonă oarecare a spectrului. Imediat micile crustacee, imprăștiute pînă atunci la întâmplare în toate zonele lichidului, s-au îndreptat compact în direcția razei luminoase; numai că ele au alergat mai repede cînd razele erau galbene sau roșii decît atunci cînd erau albastre și, mai ales, violete. În sfîrșit, la fel ca noi, sînt insensibile la razele ultraviolete sau ultraroșii. Într-o cuvă cu oglinzi paralele, plină de dafnii, Paul Bert a proiectat concomitent toate culorile spectrului și a observat mica populație grupîndu-se de preferință în zonele spectrului care merg dinspre portocaliu spre verde. Erau mai puține dafnii în zona roșului, mult mai puține în cea a albastrului, foarte puține în zona violetului, aproape deloc mai departe. El a compus astfel un fel de gamă vie corespunzînd intensității descrescînde a razelor luminoase.

de imagini și de culori. Imaginile acestea se susțin și se cheamă unele pe altele. Să privim un trandafir într-un vas. Imediat ne va veni în minte, ca printr-o neașteptată adiere, amintirea confuză a tuturor senzațiilor, a tuturor sentimentelor, legate în mod obișnuit de vederea unui trandafir. Ne vom reprezenta o grădină, boschete, o plimbare, poate o plimbare în doi, o mână culegând floarea pentru a v-o oferi, poate un corsaj a cărui podoabă ar putea fi trandafirul. O simplă culoare este deja expresivă. Nu, fără temei, rapsozii care cântau *Iliada* se îmbrăcau în roșu, în amintirea bătăliilor sângeroase descrise de poet. Dimpotrivă, cei care declamau *Odiseea* purtau tunici albastre, culoare pașnică, simbol al mării pe care a rătăcit Ulisse vreme atât de îndelungată. Cine și-ar putea imagina un Mefisto, acest locuitor al iadului, atrage atenția Fechner, îmbrăcat în auriu, culoarea cerului, sau un păstor dintr-o idilă, drapat într-o mantie roșie? Între percepțiile vederii și gândire există o armonie secretă, respectată totdeauna de poeți și pictori.

Simțul auzului, care a dat naștere celor mai elevate arte (poezia, muzica, elocința) își datorează marile sale calități estetice împrejurării că sunetul, fiind mijlocul optim de comunicare între oameni, a dobândit un fel de valoare socială. Impulsurile de comunicare simpatetică și socială se află la baza tuturor bucuriilor estetice procurate de auz. Farmecul cel mai însemnat al sunetului constă, esențial, în expresivitatea lui. Sunetul îi dă unui om posibilitatea să împartă bucuriile și mai ales suferințele cu alți oameni. Drept urmare, pentru ureche, estetic prin excelență, este *accentul*, expresia directă și vibrantă a sentimentului. Întreaga forță a oratorului se află în ton și în accent. Tot în ele rezidă și elementul cel mai important al artei dramatice. Durerea care se exprimă prin voce ne emoționează, în general, mai intens sub raport moral decât cea care se exprimă prin trăsăturile feței sau prin gesturi. Însăși poezia nu este, în fond, altceva decât un ansamblu de



cuvinte alese pentru a putea vibra mai mult la ureche și care conține, ca să spunem așa, în sine propriile sale accente. În ce privește cîntecul, Herbert Spencer a demonstrat foarte bine că el nu este decît o dezvoltare a accentului, vocea omului schimbîndu-se în contact cu pasiunea. Cicero spusese deja: *Accentus, cantus obscurior*\*. Muzica instrumentală, la rîndul său, nu este decît o dezvoltare a vocii umane. La baza oricărui sunet muzical care place se regăsește, cu siguranță, ceva omenesc: sunetele dure și aspre ne reamintesc sunetul vocii mînioase, sunetele dulci sugerează idei de afecțiune și iubire<sup>1</sup> etc.

Dacă toate senzațiile pot avea un caracter estetic, oare cînd și cum dobîndesc ele acest caracter? Este vorba, cum am mai arătat, de o simplă nuanță căci nu trebuie să pretindem definiții ale frumosului prea strîmte, contrare, tocmai prin aceasta, legii continuității care guvernează natura. Admiratorilor frumosului trebuie să le spunem ceea ce spunea Diderot religiilor exclusiviste. „Faceți-l pe Dumnezeuul vostru mai îngăduitor“.

Orice senzație trece, sau poate trece, prin trei momente: în primul, cel care percepe constată în sine ceea ce vom numi, împreună cu Herbert Spencer, un șoc ușor sau violent. El distinge, mai mult sau mai puțin vag *intensitatea* și *însușirea* specifică a impresiei, dar nimic în plus. Nu confundăm o senzație slabă cu una puternică sau o senzație de sunet cu una de culoare, dar în acest prim moment

\* Accentul este un cîntec mai ascuns (lb. latină)

<sup>1</sup> Se vede cît de fantezistă este acea teorie a lui E. Hanslick potrivit căreia muzica ar fi esențial „inexpresivă” și, de asemenea, acea stranie afirmație a lui Fechner însuși după care muzica n-ar fi susceptibilă să trezească asociații de idei.

Să remarcăm de altfel că nu putem reduce total plăcerea auzului, la fel ca și cea a văzului, la un joc indiferent al unui organ. Vibrațiile sonore pot fi percepute de tot trupul și, independent de auz, trebuie să ofere deja ceva mai mult sau mai puțin estetic. Un orb surd care recunoaște trecerea unei persoane după tremurul aerului sau al podelei trebuie să poată distinge un pas ușor de unul greu; lată germenul impresiei de grație.

știm cu greu totuși dacă senzația va fi dureroasă sau plăcută. De exemplu, un instrument ascuțit care pătrunde în carne nu produce la început decît o senzație puternică de frig<sup>1</sup>. Conștiința simte tăria unei lovituri înainte de a fi copleșită de durere. Observăm un fulger care taie întunericul și îi urmărim cu ochiul mișcarea în zigzag o clipă înainte de a trăi suferința orbirii.

În momentul următor, senzația se precizează și ia, dacă durează, un caracter clar dureros sau plăcut rezultînd din faptul că ea este dăunătoare sau folositoare. Psihologii germani au dat acestui caracter numele de *tonalitate*, devenit clasic. Distingem chinul de plăcere cum distingem tonul minor de tonul major în care relațiile și intervalele nu mai sînt aceleași.

În sfîrșit, cînd senzația de durere sau de plăcere nu se stinge imediat pentru a lăsa loc fie unei acțiuni indifferente, fie unei alte senzații apare un al treilea moment, numit de școala engleză difuziunea nervoasă: senzația extinzîndu-se aidoma unei unde excită simpatetic întregul sistem nervos, trezește, prin asociație sau prin sugestie, o mulțime de sentimente și gînduri complementare, invadează, într-un cuvînt, totalitatea conștiinței. În acest moment, senzația, care la început nu părea decît plăcută sau neplăcută, tinde să devină estetică sau antiestetică. Emoția estetică ne pare astfel să conștie, esențial, într-o lărgire, într-un fel de rezonanță a senzației în întreaga noastră ființă, mai cu seamă în inteligența și în voința noastră. Ea este un acord, o armonie între senzații, gînduri și sentimente. Emoția estetică are, în general, drept bază, drept pedală, cum s-ar spune în muzică, senzațiile plăcute. Dar aceste senzații au tulburat întregul sistem nervos. Ele devin în conștiință o sursă de gînduri și de sentimente. Trecerea de la un zgomot izolat la un acord, de la o voce individuală la o simfonie corespunde trecerii de la senzația simplă la emoția estetică.

<sup>1</sup> Vezi studiul lui Ch. Richet, *La douleur* (*Revue philosophique*, 1877, p. 475).



De altminteri, nu există senzație care să fie într-adevăr simplă, la fel cum nu există sunet simplu. Nu există plăcere strict localizată în care să nu răsune o mulțime de bucurii asociate, așa cum într-o notă răsună notele armonice al căror ansamblu constituie *timbrul*. Pentru că germanii au numit deja tonalitatea drept caracterul plăcut sau neplăcut al senzației, ni se va îngădui să numim *timbrul* drept combinația estetică a plăcerilor, unele dominante, celelalte trezite prin asociere, amestecate cu dureri sau tristeți confuze, ca disonanțe capabile să releve armonia ansamblului. După opinia noastră, mai ales în acest *timbru* al senzației trebuie plasat frumosul.

## Capitolul VII

# TEORIA GENERALĂ A FRUMOSULUI. EMOȚIA ARTISTICĂ ȘI CULOAREA IN ARTE

Rezultatul la care ajungem este că frumosul se află cuprins în germene în plăcut, ca, de altfel, și binele. Plăcutul reducându-se la conștiința vieții nestingherite, în sfera lui poate fi descoperit adevăratul principiu al frumosului. A te bucura deci de o viață completă și intensă este deja estetic. A te bucura de o viață intelectuală și morală înseamnă să trăiești o frumusețe desăvârșită și, totodată, o bucurie supremă. Plăcutul este ca un nucleu luminos a cărui aureolă strălucitoare este frumusețea. Dar orice sursă de lumină tinde să strălucească și orice plăcere tinde să devină estetică. Ceea ce nu rămâne decât plăcut, ca să spunem așa, avortează. Frumusețea, dimpotrivă, înseamnă un fel de fecunditate interioară.

Dacă punctele noastre de vedere sînt întemeiate, vom putea stabili următoarele legi: 1. cînd o senzație puternic agreabilă nu este estetică, înseamnă că *intensitatea* locală a acestei senzații este de natură să-i împiedice *extensiunea*, răspîndirea în sistemul cerebral, ceea ce înseamnă că, preocupată de un singur punct, conștiința pare a fi suspendată în privința altora. Plăcerea rămîne atunci pur senzuală, fără a deveni în același timp intelectuală. Ea nu posedă acea complexitate de ecouri, acel timbru definitoriu, după opinia noastră, pentru plăcerea estetică; 2. cînd o plăcere dobindește în conștiință maximum de extensiune,



compatibil cu un maximum de intensitate, ea produce atunci gradul cel mai înalt de *satisfacție*, concomitent a simțurilor și a minții, adică satisfacția estetică; 3. timpul necesar răspîndirii nervoase în creier și răsunsetul în conștiință explică de ce perceperea caracterului estetic nu este totdeauna imediată. Aprecierea de valoare: *Este frumos* trebuie, în general, să ceară mai mult timp decît o alta de tipul: *Este plăcut*. Și aceasta din urmă pretinde mai mult timp decît perceperea brută care, în medie, are nevoie pentru auz de 0''15, pentru simțul tactil de 0''20, pentru vîz de 0''21. Aprecierea de valoare estetică nu devine aproape instantanee decît prin acumularea de experiențe estetice la nivelul individului și al speciei<sup>1</sup>.

În fond, credem că frumosul se poate defini ca o percepție sau o acțiune care stimulează în noi viața concomitent sub cele trei forme ale sale (sensibilitate, inteligență și voință) și produce plăcerea prin conștientizarea rapidă a acestei stimulări generale. O plăcere care, ipotetic, ar fi sau pur senzuală, sau pur intelectuală, sau datorată unui simplu exercițiu al voinței n-ar putea dobîndi un

<sup>1</sup> Probabil că ea este mai lentă la anumite popoare decît la altele, de exemplu, la englezi sau la germani decît la francezi, în general. Ar fi interesant să apreciem, referindu-ne la mai mulți indivizi dotați la fel sub raportul sensibilității estetice și aparținînd unor popoare diferite, dacă reacția de admirație este la fel de rapidă în fața unui obiect de o frumusețe incontestabilă din natură sau din artă. Potrivit lui Grant Allen, care vorbește în numele său, ar trebui să se acumuleze mai multe experiențe precum și o serie de comparații pentru a înțelege bine unele frumuseți naturale ca, de pildă, cascadele. „Dacă se poate da credit unei experiențe personale, prima cascadă nu impresionează cel mai mult. Niagara însăși pe care am văzut-o în prima tinerețe nu mi-a produs defel o impresie atît de vie ca neînsemnata cascadă Swallow-Fall de la Bettwys-y-Coed”. (*Mind.*, oct. 1880). La o natură foarte impresionabilă ar trebui să ne temem de exact contrariul: Swallow-Fall ar putea produce impresia de Niagara. La un temperament asemănător celui al lui Grant Allen, emoția estetică, produs al unor comparații și reminiscențe semiconștiente, este, probabil, mai curînd lentă și durabilă decît intensă, mai susceptibilă de a fi rafinată cu trecerea anilor decît fină de la primul contact.

caracter estetic. Numai că, trebuie să precizăm imediat, nu există plăcere cu un caracter atât de exclusiv, mai ales printre plăcerile superioare precum cea a inteligenței. Nimic nu se află izolat în noi și orice plăcere cu adevărat profundă este conștiința secretă a acestei armonii generale, a acestei solidarități complete care constituie viața. Plăcutul este însăși temelia frumosului.

Rezultă din cele de mai sus că în materie de emoție, nimic din ceea ce este superficial și parțial, nimic din ceea ce atinge un organ special fără să aibă un răsunet în adâncul ființei nu merită cu adevărat numele de frumos. Teoria care tinde să identifice plăcerea produsă de frumos cu plăcerea produsă de joc, în pofida elementelor valabile pe care le conține este așadar prin însăși orientarea sa opusă adevărului. Specific jocului, realmente, este de a nu interesa decât organul sau facultatea pe care o solicită și de a lăsa indiferent restul ființei. Această indiferență suverană ar fi chiar idealul pe care-l propune Schiller artistului sub numele de libertate: „Grecii, tălmăcitorii cei mai desăvârșiți ai artei, spune el, transportau în Olimp ceea ce trebuia să fie realizat pe pământ... Ei își scuteau divinitățile prea fericite de lanțurile oricărei datorii, al oricărui țel de atins, al oricărei griji și făceau din *timpul liber* și din *indiferență* partea demnă de invidie a condiției divine; ceea ce nu era decât o expresie foarte umană pentru a desemna existența cea mai liberă și cea mai sublimă... Ei îndepărtau dintre trăsăturile idealului lor și *atracția* și orice urmă de *voință*... La zeii lor nu există nici o latură vulnerabilă care să permită viața palpitantă.” Această teorie este cea a chietismului în artă. Vrînd astfel să ridice arta deasupra vieții, deasupra sferei acțiunii și a dorinței, în realitate Schiller o coboară sub ea. Pretinsa libertate a zeilor săi artiști și epicurieni jucîndu-se serios cu aparențele nu echivalează cu dependența în care ne aflăm în raport cu emoțiile reale și pasionate, cu suferințele sau cu bucuriile existenței trecătoare. Comedia nu este echivalentă cu viața.



Departe de a fi, cum voia Schiller, un semn necesar de superioritate, jocul este mișcarea care se apropie cel mai mult de simpla acțiune reflexă sau instinctivă, și, pe de altă parte, orice joc, orice întrebuintare sistematică, facilă și rapidă a unui organ determinat, tinde să se transforme, prin obișnuință, în acțiune reflexă. Se cunoaște istoria celui violonist dintr-o orchestră care, pierzându-și luciditatea într-un acces de ameteală epileptică, urma totuși să-și cînte cu precizie partitura. Toate organele sale și probabil chiar și nervii săi auditivi își continuau, mecanic, jocul. Totul vibra încă în el, cu excepția vieții și a conștiinței care erau placide și adormite pînă în profunzime. Mulți artiști seamănă cu acest muzician care nu cînta decît cu degetele. Mulți *dilettanti*, de asemenea, nu ascultă decît cu urechile, nu văd decît cu ochii, nu evaluează decît după unele obișnuințe mașinale. Spiritul lor este lipsit de preocupare și imprecis față de altceva. Arta devine atunci într-adevăr un joc, un mijloc de a întrebuinta sistematic unul sau altul dintre organe, fără a face să tresalte viața pînă în adîncurile ființei. Dar aceasta nu mai este artă, este chiar contrariul ei. Emoțiile cu adevărat estetice sînt acelea care ne stăpînesc în întregime, cele care făcînd să ne bată inima cu mai multă forță, pot grăbi sau încetini circulația sîngelui în toată ființa noastră, pot spori însăși intensitatea vieții. Beethoven compunînd simfonia eroică pe care voia să i-o dedice lui Bonaparte, era probabil la fel de cotropit și tulburat de emoție estetică precum Bonaparte însuși de emoția angajării unei lupte. Artistul autentic se recunoaște prin faptul că frumosul îl impresionează, îl zguduie la fel de profund, mai profund poate decît realitățile vieții. Pentru el, frumosul este, propriu-zis, realitatea.

Teoria școlii engleze, dacă am împinge-o la extrem, ar duce la unele consecințe pe care le-am pus în evidență mai sus. Ea are deci nevoie, după opinia noastră, de rectificări importante. Să le rezumăm pe cele principale. Potrivit lui Herbert Spencer și școlii sale, conceptul de frumos exclude:

1. ceea ce este *necesar* vieții; 2. ceea ce este *util* vieții; 3. în general, ea exclude și orice obiect real al *dorinței* și *posesiei* pentru a se reduce la un simplu exercițiu, la un simplu joc din activitatea noastră.

Pentru noi, din contră, frumosul rezumându-se în fond la sentimentul deplin conștient al vieții, nu exclude ideea de ceea ce este necesar vieții. Cea dintâi manifestare a sentimentului estetic este nevoia satisfăcută, viața care-și redobândește echilibrul, renașterea armoniei interioare, și în aceasta constă frumusețea elementară a senzațiilor. La fel, frumosul, departe de a înlătura utilul, presupune ideea unei voințe adaptându-și în mod firesc posibilitățile la scopuri, a unei activități căutând să cheltuiască forță minimă *pentru a atinge un scop*. De aici rezultă frumusețea mișcărilor. Pentru a fi frumos, un ansamblu de mișcări are nevoie să i se recunoască o anumită *direcție* dominantă. Trebuie deci ca el să fie mai întâi expresia vieții, apoi al unei vieți inteligente și conștiente. În sfârșit, frumosul, departe de a exclude ideea de ceea ce poate fi obiectul unei dorințe, se identifică, în fond, cu această idee. Frumosul și binele sînt nedespărțiți și această unitate, vizibilă în sentimentele noastre, se lasă întrevăzut în mișcări sau în senzații. Frumosul, în loc să rămînă ceva exterior ființei și asemănător unei plante parazite, ne apare astfel ca o deschidere a ființei, ca o floare a vieții.

Marile emoții estetice sînt, în general, foarte apropiate cînd de senzațiile cele mai puternice și mai fundamentale ale vieții fizice, cînd de sentimentele cele mai elevate ale conștiinței morale. Putem, drept urmare, să deducem din principiile pe care le-am stabilit adineauri, următoarea regulă practică pentru artă și poezie: emoția produsă de artist va fi cu atît mai vie cu cît în loc de a face pur și simplu apel la imagini vizuale sau auditive indiferente, va încerca să trezească în noi pe de o parte *senzațiile cele mai profunde* ale ființei, iar pe de alta *sentimentele cele mai morale* și *ideile cele mai înalte ale spiritului*. În alți termeni, arta va trebui să atragă fără deosebire către emoție toate



componentele ființei noastre, cele inferioare și cele superioare. Artă va fi deci concomitent foarte materială, foarte realistă și, în același timp, va acorda prioritate sentimentelor și ideilor. Ceea ce este superficial și condamnat în artă este tocmai jocul imaginației suficient sîcși, adică succesiunea de imagini indiferente care nu pot să se transpună în senzații dureroase sau plăcute și nici în idei și în sentimente. O ficțiune pură nu este de iertat în artă decît dacă reprezintă un simbol intelectual sau moral și dacă sub acest aspect, ea este reală și stimulează gîndirea și sensibilitatea. Dar nimic nu este mai puțin estetic decît frivolitatea. Arabescul, în loc să fie principiul generator al desenului, poeziei și al muzicii este eșecul lor. Cît despre ceea ce se numește *culoare* în poezie și literatură, aceasta este tocmai contrariul unei îmbinări de nuanțe ce provoacă un joc gratuit pentru vedere, și pictorii în literatură, precum Théophile Gautier și școala sa, care pretind că au în mînă o paletă și nu un condei, se înșală total în privința procedeelelor proprii. În literatură, culoarea se obține, în general, prin reprezentarea unor senzații subiective (care uneori nu au nici un raport cu cele ale ochiului). Un poet orb din naștere ar putea compune imagini foarte colorate, mîrginindu-se să apeleze la simțurile tactil, olfactiv, auditiv, la simțul vital, la sentimente și idei. Iată, de exemplu, un pasaj din Flaubert în care forța culorii este extraordinară și în care, totuși, nu există nici o imagine împrumutată direct de la simțul vizual.

„Ieși. Pereții tremurau, tavanul o strivea. Trecu din nou pe aleea lungă poticnindu-se în grămezile de frunze veștede spulberate de vînt... Nu mai știa de sine decît după zvicnetul arterelor pe care parcă-l auzea împrăștiindu-se ca, o muzică asurzitoare și umplînd cîmpia. Pămîntul de sub picioare era mai moale ca o pînză de apă... Nu-și amintea pricina stării sale îngrozitoare, adică povestea cu banii. Suferea de iubire și, la amintirea ei, simțea cum o părăsește sufletul așa cum rănii simt, în clipele agoniei, că viața li se scurge prin rănile sîngerînde“.

Pentru ca reprezentarea de către poet a unei senzații vizuale, în sine lipsită de importanță, să-și producă întregul efect asupra spiritului cititorului trebuie deci ca aceasta să fie învăluită în senzații mai puțin pasive și amestecată cu sentimente morale. Iată, de pildă, un tablou schițat de Victor Hugo în trei versuri (*Stella*):

*Je m'étais endormi la nuit près de la grève.  
Un vent frais m'éveilla, je sortis de mon rêve,  
J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.*

Eliminați această senzație vitală a adierii proaspete, această acțiune de a deschide ochii dezmetindu-se din vis. Peisajul însuși se va tulbura. Nu se va mai zări luceafărul. Adevărul este că, în realitate, nu-l vedem numai cu ochii, ci toate simțurile stîrnite concomitent își au partea lor la constituirea tabloului. Mai mult decît atît, un sentiment moral, o idee se adaugă în grabă la imaginea sensibilă. Intuim că sub această luminozitate matinală a stelei, poetul înțelege altceva decît o simplă strălucire materială. Inteligența însăși ajută atunci imaginația și ne situăm, ca să spunem astfel, cu totul în această viziune a astrului împrăștiind noaptea și scînteind în hăul cerului îndepărtat<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Am putea face observații analoage în legătură cu un alt fragment din Flaubert în care reprezentările, împrumutate tuturor simțurilor și care formează peisajul, nu sînt decît expresia și un fel de *întărire* a sentimentului așa încît tabloul, văzut sub un anumit unghi, este extrem de sensibil și, privit dintr-un alt punct de vedere, foarte moral:

„Noaptea blindă îi învăluia... Cu ochii deschiși pe jumătate, Emma trăgea în piept, suspinînd adînc, adierea proaspătă a zefirului. Nu-și vorbeau, pierduți cu totul în toropeala reveriei lor. Dragostea de odinioară le revenea în suflet, bogată, și tăcută aldoma riului din apropiere, cu tot atîta blîndețe cîtă aducea parfumul tufelor de iasomie și proiecta în amîntirea lor umbre mai gigantice și mai melancolice decît umbrele sălcilor nemișcătoare prelungite în iarbă”.

Vom observa că imaginile împrumutate de la simțul vederii își pierd indiferența în acest pasaj din pricina sentimentului care le este asociat: umbrele sălcilor, așa cum ni le descrie romancierul, gigantice și nemișcătoare, ne produc imediat o impresie mai curînd morală decît sensibilă. Ele devin, așa cum a dorit-o scriitorul, un simbol al tristeții și sfîrșesc prin a se întinde și în sufletul nostru.



Într-un cuvînt, în poezie și în proză facultatea de a picta, de a desena, preocuparea de perspectivă, de arhitectonică, toate acestea nu au nimic comun cu ceea ce se întîmplă într-o artă particulară care are drept scop contemplarea vizuală. În poezie, imaginea furnizată este produsul cooperării tuturor simțurilor și facultăților noastre. În celelalte arte lucrurile nu stau astfel. Totuși, să observăm, de asemenea, că un tablou, o statuie sînt cu atît mai valoroase cu cît stimulează prin asociație, facultățile cele mai diverse ale ființei noastre. În general, orice capodoperă de artă nu este altceva decît expresia în limbajul cel mai sensibil a ideii celei mai elevate. Cu cît ideea este mai înaltă și interesează mai mult gîndirea, cu atît artistul trebuie să se străduiască să intereseze în același timp și simțurile. Să facă ideea sensibilă și concretă și, pe de altă parte, să facă senzația fecundă și să scoată gîndirea din ea, acesta este deci dublul scop al artei.

În timp ce arta se străduiește astfel să dea mereu cea mai mare amplitudine tuturor senzațiilor și sentimentelor care ne tulbură ființa, viața însăși pare să acționeze în același sens și-și propune un scop identic. Întrucît, credem noi, nimic nu separă frumosul de plăcut decît o simplă diferență de nuanță și de întindere, iată ceea ce tinde să se producă și se va produce mereu de acum încolo în evoluția umană. Plăcerea, chiar fizică, devenind din ce în ce mai delicată și amestecîndu-se cu idei morale va deveni din ce în ce mai estetică. Prevedem deci, ca un final ideal al progresului, o zi cînd orice plăcere va fi frumoasă, în care orice acțiune plăcută va fi artistică. Am semăna atunci acelor instrumente care sînt de o sonoritate atît de puternică, încît nu pot fi atinse fără a se desprinde din ele un sunet de o valoare muzicală. Șocul cel mai ușor ne-ar face atunci să răsunăm pînă în adîncurile vieții noastre morale. La începutul evoluției estetice, la ființele inferioare, senzația plăcută rămîne primitivă și întru totul senzuală. Ea nu întîlnește un mediu intelectual

și moral în care să se poată propaga și multiplica. În ființa animală, plăcutul și frumosul nu se deosebesc unul de altul. Dacă mai târziu omul introduce între aceste două lucruri o deosebire, de altfel mai mult sau mai puțin artificială, cauza este că în el continuă să existe unele emoții de natură mai ales animală decât umană, prea simple, incapabile să dobândească acea infinită varietate pe care sîntem obișnuiți s-o atribuim frumosului. Pe de altă parte, nici chiar plăcerile intelectuale nu ne par să-și merite totdeauna numele de estetice, pentru că nu ajung totdeauna pînă în adîncul sufletului, în sfera instinctelor de simpatie și sociale, pentru că nu produc decât o plăcere prea limitată. Dar putem, inspirîndu-ne din chiar doctrina evoluționistă, să prevedem o a treia și ultimă fază a progresului în care orice plăcere va conține, în afara elementelor senzoriale și elemente intelectuale și morale. Ea va reprezenta deci nu numai satisfacția unui anumit organ ci satisfacția individului moral în ansamblu. Mai mult decât atît, ea va reprezenta însăși plăcerea speciei întruchipată în acest individ. Atunci se va realiza din nou identitatea originară a frumosului cu plăcutul, dar sfera plăcutului va reveni și, ca să ne exprimăm așa, va dispărea în sfera frumosului. Arta va fi una cu viața. Vom ajunge, prin dezvoltarea conștiinței, să percepem fără întrerupere armonia vieții și fiecare dintre bucuriile noastre va avea caracterul sacru al frumuseții.



Cartea a doua

## VIITORUL ARTEI ȘI AL POEZIEI

Acum vreo patruzeci de ani, la sfârșitul unui banchet acasă la pictorul englez Haydon, poetul Keats și-a ridicat paharul propunând următorul toast: „Rușine lui Newton!” Cei de față au fost destul de mirați și Wordsworth, înainte de a bea, a cerut o explicație. Keats a răspuns: „Pentru că el a distrus poezia curcubeului, reducându-l la o prismă”. Și toți au băut „pentru rușinea lui Newton”.

Poezia lucrurilor este oare distrusă de cunoașterea lor științifică? Toată poezia seamănă cumva cu acest voal multicolor și ușor care flutură între cer și pământ, cu această eșarfă brodată cu lumină, pe care anticii o divinizaseră și a cărei structură, exclusiv geometrică și terestră, a fost scoasă la iveală de Newton? Încă din secolul al XVII-lea Pascal spunea că nu face nici o deosebire între meșteșugul poetului și cea a „țesătorului pe pînză”. Această definiție, destul de disprețuitoare în concepția lui Pascal a fost exagerată și mai mult de Montesquieu: „Poeții, afirmă el, au drept meșteșug să copleșescă rațiunea și natura cu agremente, așa cum altădată femeile erau ascunse sub podoabe”. Aceste cuvinte care îl revoltau pe Voltaire ca niște crime de „lez-poezie” și cărora atunci, nu li se acorda, totuși, mai multă importanță decât unor butade, ar părea astăzi unui mare număr de savanți și de gânditori expresia precisă a unui ade-



văr. Poezia, care în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea avea de partea sa majoritatea „oamenilor de lume“, nu va mai avea, în curînd, așa ni se spune, decît minoritatea. Știința este marea obsesie a secolului nostru. Toți îi purtăm, uneori fără să ne dăm seama, un fel de cult în străfundul sufletului și nu ne putem stăpîni un oarecare dispreț față de poezie. Herbert Spencer compară știința cu umila Cenușăreasă rămasă atît de mult timp într-un colț de vatră în timp ce surorile sale orgolioase își exhibau „gătelile“ sub ochii tuturor. Astăzi Cenușăreasa își ia revanșa: „într-o zi, știința, proclamată drept cea mai minunată și mai frumoasă, va domni ca o regină“. „Va veni o vreme, spune la rîndul său Renan, cînd artistul mare va fi ceva învechit, aproape inutil. Savantul, dimpotrivă, va prețui de-acum înainte din ce în ce mai mult“. Renan regretă întrucîtva de a nu fi fost el însuși un savant în loc să fie un fel de diletant al erudiției. Cine știe dacă, născîndu-se din nou în zilele noastre, Goethe n-ar prefera să se consacre în exclusivitate științelor naturale? Dacă Voltaire nu s-ar dedica, mai mult ca odinioară, matematicii în care el își dovedise deja forța? Sau dacă un Shakespeare, acest mare psiholog, acest temperament spiritual atît de științific, cu imaginația lui puternică n-ar părăsi dramele meschine ale omenirii pentru marea dramă a universului? Bunicul lui Darwin și-a petrecut o parte din viață scriind poeme proaste. Nepotul său, dacă s-ar fi născut cu o sută de ani mai devreme ar fi făcut, probabil, la fel. Din fericire, Charles Darwin aparține temeinic secolului său. În locul unui poem despre grădini, el ne-a dat epopeea științifică a selecției naturale. Poemele mor o dată cu limbile lor, și poezii, cum a scris unul dintre ei, nu pot spera pentru operele lor „decît o seară de viață în sufletul îndrăgostiților“; pînzele pictorilor se degradează și în cîteva sute de ani Rafael nu va mai fi decît un nume; statuile și monumentele se năruiesc

în țărână. Numai ideea durează, așa s-ar părea, și cel care a mai sporit cu o idee ogorul spiritului omenesc poate trăi prin ea tot atît de mult cît omenirea. Trebuie, aşadar, să presupunem că imaginația și sentimentul nu sînt atît de puternice ca ideea și că arta va sfîrși prin a ceda locul științei? Este o nouă problemă demnă de atenție pentru că ea se leagă, în definitiv, de însuși destinul geniului uman și de transformările sale în viitor.



## Capitolul I

# VIITORUL ARTEI ȘI AL FRUMOSULUI CONFORM STATISTICII ȘI FIZIOLOGIEI

Savanții care ne profetizează că poezia și artele vor dispărea treptat se întemeiază pe un anumit număr de fapte: unele sînt împrumutate din fiziologie și istorie, celelalte din psihologie.

Pentru a ajunge la dezvoltarea sa deplină, arta pretinde ca în preajma artistului, și în ființa acestuia să existe acel cult pentru frumos, al cărui exemplu l-a oferit poporul grec. Grecii, îi plăcea lui Taine să repete, aveau pentru puritatea formei, pentru proporțiile armonioase ale membrilor, pentru nudurile frumoase o dragoste împinsă pînă la adorație. Frumusețea conferea, în ochii lor, un caracter sacru și Sofocle, încă efeb, înainte de a cînta în public un imn închinat zeilor greci, învingători la Salamina, își dezbrăca veșmintele în fața altarului. Acest cult al frumosului se regăsește în Renaștere, în momentul mării înfloriri a tuturor artelor în Italia. O parte a trupului, un mușchi, un omoplat erau suficiente pentru a ferma aceste generații de artiști<sup>1</sup>. În zilele noastre, dimpotrivă, forța și frumusețea trupului nu mai reprezintă un ideal. Totul pare să demonstreze, de

---

<sup>1</sup> Benvenuto Cellini se entuziasmează pentru acele reliefuri sau scobituri pe care le formează cele cinci coaste aparente din jurul buricului cînd se apleacă trupul în față sau înapoi: „Veți avea plăcerea să desenezi vertebrele, adăugă el, căci sînt minunate; ai să desenezi atunci osul care este plasat între cele două șolduri, este foarte frumos”.

altfel, că preocuparea exclusivă pentru formele frumoase și, de asemenea, pentru ornamente și podoabe este semnul după care recunoaștem popoarele primitive. La acelea dintre popoarele moderne care se află încă la un stadiu de civilizație tradițională ca, de exemplu, la arabi, sexul masculin însuși vădește o mare cochetărie. El caută să placă mai ales prin forța și frumusețea sa fizică, prin îmbrăcămintea și gâteliile sale. Civilizația distruge treptat aceste instincte primitive care au fost totuși, conform lui Darwin și Spencer, însuși germeul artei. Bărbatul din zilele noastre nu se mai preocupă deloc să aibă, sub veșmintele comode și urite care-l acoperă, un tors bine proporționat și mușchi viguroși. Cochetăria pe care Renan o numește „cea mai fermecătoare dintre toate artele” se menține fără îndoială și se va menține încă mult timp la femeie, dar ea tinde adesea să devieze de la scopul său care este să evidențieze frumusețea membrelor. Unele femei au groază să-și arate chiar și mâinile! Femeile care ar trebui mai mult decât bărbații să țină la conservarea formelor pure și corecte împiedică prin mii de feluri dezvoltarea trupului lor și circulația sîngelui. Astfel nu numai cultul antic al frumuseții, ci frumusețea însăși, potrivit unor inducții fiziologice pare astăzi în declin, în așa măsură încît principalul obiect al artelor ar tinde să dispară: „frumusețea, spune Renan, aproape va pieri o dată cu încoronarea științei”.

De fapt statisticile constată o scădere a înălțimii și o sporire a infirmităților și bolilor. Trupul omenesc este un instrument căruia, înainte de toate, îi pretindem să realizeze, cu precizie lucrarea distinctă ce îi este destinată prin diviziunea crescîndă a muncii: n-are importanță dacă se deformează. Industria, manufacturile, umilul birou al funcționarului aplecat asupra mesei, saloanele în care femeia de lume își risipește puțină energie pe care i-o mai lasă sîngele său subțiat, toate aceste servituți sau bucurii ale vieții moderne au drept consecință decăderea fizică a speciei și alterarea formelor. Să mai adăugăm silința științei de a-i



menține în viață pe bolnavi și infirmi pentru a-i ajuta să se înmulțească; recrutarea prin care sînt luați bărbații voinici, îngăduind celor firavi să rămînă acasă; aglomerația orașelor care epuizează și veștejește atît de repede generațiile: — vom înțelege că un fel de selecție inversă ar putea să producă infirmitatea și urîtenia. Organul activ prin excelență este și va fi din ce în ce mai mult creierul. El atrage așadar către sine toate forțele ființei. Potrivit unor antropologi, sistemul nervos al omului civilizat este mai complex cu treizeci la sută decît cel al omului primitiv. El va fi din ce în ce mai complex și aceasta în dauna sistemului muscular. Se poate deci propune următoarea lege fiziologică drept regulă a evoluției umane: sistemul nervos, dezvoltîndu-se tot mai mult, va slăbi restul organismului într-o măsură riguros compatibilă cu menținerea vieții și cu funcțiile de reproducere. Dacă omul ar putea să trăiască și să se înmulțească fiind alcătuit numai din nervi + creier, el ar ține să devină așa și să realizeze astfel ceea ce a imaginat Diderot în *Visul lui d'Alembert*.

Acestor speculații inevitabil riscante asupra viitorului umanității li se poate da un prim răspuns astfel: o ființă ca aceea pe care o închipuie Diderot și Renan este, din punct de vedere fizic, imposibilă. Specia ar dispărea în favoarea unei alteia mai bine echilibrate. În plus, dacă atribuim creierului omenesc o viitoare dezvoltare atît de miraculoasă, ar trebui să presupunem, în chip logic, că are destulă inteligență pentru a-și da seama la vreme de decădere ce ar amenința restul trupului. Marea anomalie a epocii noastre constă în aceea că știința, care a invadat școala, nu a reglementat încă, practic, ansamblul educației. Dar specificul științei este de a vindeca rănile pe care ea însăși le-a făcut. Ea poate s-o facă printr-o educație organizată mai bine, printr-o mai bună înlanțuire dintre igienă și gimnastică, printr-o aplicare, într-un cuvînt, mai metodică a legilor care guvernează dezvoltarea armonioasă a organelor. Să presupunem, totuși, ce e mai rău: chiar și în acest caz viitorul artei și al frumuseții ar fi oare compromis întru totul, așa

cum afirmă Renan și cum pare să se teamă Taine care regretă frumoasele și liniștitele Venus, „puternice ca niște cai?” Nu sîntem de această părere. Mai întîi, pentru a vorbi despre frumusețe există într-adevăr ceva demn de admirație, în puritatea încremenită a formelor, în proporție, în adecvarea perfectă a organelor la funcții care constituie frumusețea *plastică*, „înflorirea cărnii”. Totuși, frumusețea supremă și cu adevărat *poetică* se află, probabil, în expresie și în mișcare. Pentru un modern, ceea ce are omul mai frumos este, deocamdată, chipul. Or, prin dezvoltarea sistemului nervos, inteligenței și al moralității, chipul tinde să devină tot mai expresiv.<sup>1</sup>

În virtutea dependenței reciproce a organelor, omul din secolele viitorului, dacă va continua să-și dezvolte sistemul nervos într-o măsură compatibilă cu sănătatea sa generală, va trebui să poarte în fizionomia sa reflexul tot mai vizibil al inteligenței și „în adîncul ochilor, nemărginirea gândirii”. Chiar dacă trupul va fi mai puțin puternic și mai puțin frumos decît cel al atletilor lui Polyclete sau al gigantilor cărnoși ai lui Rubens, capul va fi dobîndit o frumusețe superioară. Oare nu înseamnă nimic, chiar din punct de vedere plastic, o frunte sub care simțim un gînd care palpită, niște

---

<sup>1</sup> Să ne reamintim pe scurt care sînt, potrivit esteticii ca și fiziologiei, semnele cele mai caracteristice ale urîteniei chipului. Acestea sînt: 1. proeminența maxilarului, produsă la unii oameni de utilizarea exagerată a acestuia; 2. pomeții ascuțiți care se explică prin dezvoltarea mușchilor maxilarului; 3. nasul turtit și cîrn sau cu nările lărgite care-l fac să semene cu un bot de animal; 4. distanța mare dintre ochi; 5. mărirea gurii și grosimea buzelor. Or, toate aceste trăsături fizice ale urîteniei par legate neapărat de o inferioritate intelectuală și morală. Le vedem mai evidente la primitivi și dispar cînd barbaria cedează locul civilizației. Ele nu mai par să fie, la indivizii izolați la care brusc se regăsesc din plin, decît semne de „atavism”. Ne este deci îngăduit să nădăjduim că ele vor dispărea treptat sub influența progresului intelectual. Există, în definitiv, o corespondență strînsă între trăsăturile feței și ale creierului și această corespondență devine manifestă cînd luăm în considerare masele sau ceea ce statistica numește marile mulțimi.



ochi în care strălucește un suflet? Inteligența poate sfârși prin a-și pune amprenta asupra corpului în întregime. Mai puțin armonios echilibrat, poate, pentru luptă sau alergare, un corp făcut, într-o oarecare măsură, pentru gândire va avea și el o frumusețe specifică. Ca să spunem astfel, frumusețea trebuie să se intelectualizeze. La fel se întâmplă și în artă. Dacă arta modernă și poezia pot trăi mai cu seamă prin expresie, dacă reprezentarea capului și gândirea dețin o importanță crescândă în operele epocii noastre, dacă mișcarea, semn vizibil al gândirii, sfârșește prin a însufleți totul, ca la Michelangelo, Puget și Rude, dacă arta s-a transformat astfel va fi ea oare distrusă? S-ar putea spune, împrumutând terminologia științei contemporane, că „anticii” au cunoscut mai ales „statica” artei. Artei moderne îi rămîne, prin mișcare și expresie, ceea ce numim „dinamica” ei. Urmînd în progresul său însăși evoluția frumuseții omenesti, arta tinde să aducă membrele, într-o anumită măsură, la nivelul frunții și al creierului.

## Capitolul II

### VIITORUL ARTEI DIN PUNCTUL DE VEDERE AL ISTORIEI. ARTA ȘI DEMOCRAȚIA

Istoria, la fel ca fiziologia, a furnizat un anumit număr de argumente înșelătoare împotriva viitorului artei. Dezvoltarea unei arte sau alteia pare de cele mai multe ori legată de anumite moravuri și de o anumită stare socială. Potrivit lui Taine încă din zilele noastre există arte care lîncezesc și „cărora viitorul nu le promite alimentul de care au nevoie”. „Domnia sculpturii a încetat, susține Renan, în ziua în care oamenii au încetat să mai meargă pe jumătate goi. Epopeea dispăre o dată cu epoca eroismului individual. Artileria face imposibilă existența epopeii. În felul acesta, cu excepția muzicii, fiecare artă este legată de un anumit stadiu al trecutului. Muzica însăși, care poate fi considerată ca o artă a secolului al XIX-lea, va fi într-o zi încheiată și epuizată”.

Arta cea mai compromisă în timpurile moderne este sculptura și Victor Cousin afirmase înainte de Renan că în condițiile moravurilor din zilele noastre n-ar putea exista o „sculptură modernă”. Admițînd că această artă se află într-o asemenea măsură în primejdie, progresele științei care definesc esențial spiritul modern nu au nici un amestec. Dimpotrivă, sculptura antică supraviețuia ea însăși prin știință. Artiștii de altădată erau mai savanți în tehnica artei lor decît artiștii noștri moderni. În timpul Renașterii, un Leonardo da



Vinci sau un Michelangelo erau puternice genii științifice. Departe de a omorî sculptura, poate că tocmai știința modernă va fi capabilă într-o zi s-o reîntinerească. Nimic nu este mai de preț pentru artă, de exemplu, decât cercetările începute de savanți ca Darwin asupra expresiei emoțiilor. Sistemul nervos și raporturile sale cu sistemul muscular ascund și astăzi pentru noi multe necunoscute. „Nu este îngăduit sculptorului, a scris Ruskin, să se înșele fie în privința cunoașterii, fie în privința exprimării detaliului anatomic. Atît doar, că ceea ce pentru un anatomist reprezintă un scop, pentru un sculptor este un mijloc... Detaliul nu este pentru el o simplă materie de curiozitate sau un subiect de cercetare, ci elementul ultim al *expresiei* și al *grației*“. Așadar, *arta plastică* și *știința* nu se exclud defel. Cît despre schimbarea moravurilor, care nu este o noutate, ea nu a dus, și cu siguranță nu va duce, la dispariția statuarului. Oamenii nu se vor mai referi la Venus din Milo sau la Hermes al lui Praxitele, dar cine știe dacă statuarul nu va deveni în stare să fixeze idei, sentimente poetice pe care grecii, cu toată perfecțiunea plastică atinsă, nu le-ar fi putut reda și poate nici concepe? Praxitele n-ar fi reușit să imagineze *Noaptea* sau *Aurora* lui Michelangelo. Michelangelo, acest poet al pietrei — și acest gînditor — n-ar fi putut executa una sau alta dintre operele lui Praxitele<sup>1</sup>.

Pictura are și mai multe șanse de durată și chiar de progres. Culoarea este ceva etern. Nici un Newton care explică arcu aerian al curcubeului nu va putea nici s-o nimicească, nici s-o șteargă. Sentimentul culorii nu a făcut decît să se intensifice din antichitate pînă astăzi. Știm, grecii nu aveau cuvinte exacte pentru a desemna o mulțime de nuan-

---

<sup>1</sup> Chiar tipurile de frumusețe variază de la un secol la altul, de la un loc la altul și în pictură și în sculptură. Leonardo da Vinci și discipolii săi au preferat un anumit tip pe care-l regăsim pretutindeni în operele lor. Perugino și Rafael au optat pentru un altul; și pictorii venețieni, la fel.

te. Fără a cădea, în această privință, în paradoxul anumitor fiziologi ca H. Magnus, putem totuși admite că ei nu aveau un simț al culorii atît de dezvoltat ca un Tițian sau un Delacroix. Omenirea pare că a devenit din ce în ce mai sensibilă la limbajul nuanțelor, la toate jocurile luminii. Există, în această direcție, o cale care rămîne deschisă pentru artă.

La fel de inepuizabil este și limbajul sunetelor. A pretinde, împreună cu Renan, că muzica, aceea care datează de două sau de trei secole, va fi în curînd ceva definitiv încheiat este ca și cum am afirma că pictura s-a desăvîrșit și s-a „epuizat” o dată cu Apelles și Protogenes. Ca și cum, de asemenea, am considera poezia vlăguită către anul 1820. Ideea melodică corespunde mereu cu o anumită stare intelectuală și morală a omului care se schimbă o dată cu secolele. Ea, deci, se va schimba și va putea face noi progrese o dată cu omul însuși. Unii muzicieni, precum Chopin, Schumann, Berlioz au exprimat sentimente specifice vremii noastre și corespunzînd unei stări a sistemului nervos despre care Haendel, Bach sau Haydn cu greu și-ar fi putut face o idee. Muzica este, cum a demonstrat Herbert Spencer, o dezvoltare a accentului pe care-l ia vocea sub influența pasiunii. Or, aceste variații de ton, aceste modulații naturale vocii umane pot ajunge să se rafineze pe măsură ce sistemul nervos va deveni mai subtil. Să comparăm conversația unei femei simple cu aceea a unei persoane cultivate; vom observa cum vocea celei de a doua are modulații mai fine și mai complexe. Melodia muzicală, urmînd variațiile accentului uman, se poate nuanța tot mai mult aidoma sentimentelor sufletului. Cît despre temerea ca nu cumva combinațiile sunetelor muzicale să se epuizeze, ea nu este defel serioasă, dacă ne gîndim la legile matematice ale combinațiilor. Grație ritmului și mișcării, melodia se poate schimba continuu. Pe de altă parte, armonia are încă nenumărate resurse. Criticul englez lord Mount Edgaunbe reproșa altădată lui Rossini compozițiile sale de ansamblu cu mai multe părți, corurile, dansurile ce înlocuiau



lungile piese solistice ale bunelor vremuri de odinioară. El îi mai reproșă introducerea rolurilor de bas cantabil în operă, mulțimea temelor melodice în timp ce mai înainte oamenii se mulțumeau cu o singură temă urmată de variațiuni. În sfârșit, în ochii acestui critic de artă, plin de autoritate în timpul său, muzica lui Rossini era mult prea complexă și „de neînțeles”. Și totuși cât de ușor de înțeles ne apare ea astăzi și relativ puțin complicată atât în privința armoniei cât și a ritmului! Încă de pe acum nu mai putem să ne mulțumim cu o melodie simplă, susținută de un acompaniament simplu. Poate că în câteva secole ne va trebui un amalgam de melodii cum întâlnim în simfoniile lui Beethoven și în frumoasele pagini muzicale ale lui Wagner. Oricum ar fi, muzica este mai curînd pe cale să evolueze decît să dispară.

Cît despre poezie, potrivit visului lui Strauss, ea ar constitui împreună cu muzica, religia viitorului. Renan, dimpotrivă, este deznădăjduit în privința vitalității ei. El se întemeiază pe faptul că poezia greacă a murit și la fel și epopeea și tragedia. Știința, inventînd praful de pușcă, tunurile și carabinele ne-a privat de viitorii Homer și Virgiliu. Poate că așa este, dar s-au născut sau se pot naște alte genii care nu sînt defel comparabile cu acelea din trecut. Dacă ni s-ar da de ales între Shakespeare și Virgiliu, ne-ar fi îngăduit să ezităm. Poezia lirică din zilele noastre a înlocuit epopeea. Trebuie oare să ne simțim peste măsură de întristați? Epopeea clasică nu putea supraviețui fără miraculos. Or, miraculosul se reduce la ceva imposibil de acceptat și de fals în sine. Chiar din punct de vedere pur estetic să fie oare adevărat că epopeea reprezintă „genul” literar suprem sub raportul frumuseții? Dacă teoriile noastre n-ar fi dus-o la pîiere decît pe ea, ele ar fi mult mai nevinovate decît sînt. În rest, am avut, în pofida teoriilor, chiar în zilele noastre, echivalente moderne ale epopeii, precum *Legenda secolelor*. Tragedia greacă, corurile, mișcările sale lirice amestecate cu trama dramatică a dispărut și ea. Dar ceea ce a dispărut este, mai cu seamă,

ceea ce avea ea convențional. Tragedia din secolul al XVII-lea face și ea deja parte din altă epocă. „Tiradele” dramelor romantice, la rîndul lor, s-au uzat și ele. Dar istoricul nu are voie să conchidă, împreună cu Renan, pornind de la neîntrerupta decădere a formelor specifice ale poeziei despre decăderea poeziei însăși. La rîndul său, Taine s-a străduit degeaba să susțină că limbile vechi și cele meridionale, în mod firesc pline de culoare, ar fi produs tot în mod firesc „poetici și pictori”, în timp ce limbile prea abstracte ale modernilor vor reduce artistul la „studii de arheologie”. Vom răspunde că marii colorişti n-au fost, în realitate, cei vechi ci modernii<sup>1</sup>. Oare Taine consideră deci că propriul său stil, în comparație cu limba lui Isocrate, nu este destul de „colorat” și că de vină este limba franceză? De altfel, stilul *înflorit* pentru care par mai potrivite limbile din sud, nu trebuie confundat cu stilul *poetic*. Coloritul adevărat nu provine din imagini care se găsesc gata confecționate în limbă și care, vlăguite prin folosire, sînt mai curînd o piedică decît un ajutor; apar în limbă imagini noi și expresive pe care poetul știe să le evoce în fața minții cititorului său cu cuvintele cele mai simple. Dar un limbaj imagistic fără variație alterează gîndirea în loc să o sugereze. Este aidoma unui tablou în care toate culorile ar fi intensificate pînă la strălucirea lor cea mai înaltă, fără degradeuri și nuanțe.

O ultimă obiecție cu privire la viitorul artei a fost sugerată de istorie, fiind extrasă din evenimentele politice și economice al căror martor a fost secolul al XIX-lea. Masele fiind atrase către

---

<sup>1</sup> H. Taine va obiecta că marii noștri colorişti moderni precum Hugo, Balzac sau Delacroix, sînt „vizionari oboșiți”. Vom răspunde că dintotdeauna marii artiști au fost tentați să abuzeze de imaginația lor; aceasta, în virtutea legii „pendulării organice”, se dezvoltă atunci într-o manieră aproape monstruoasă pe seama altor facultăți. Isaia, Dante erau și ei temperamente insuficient echilibrate, erau febrili și sufereau. Boala lor nu ținea de limbajul și nici de epocă, ci de geniul lor specific.



toate bucuriile artei și devenind astăzi adevărații judecători ai frumosului, arta însăși nu va tinde oare să se înjosească pentru a ajunge la nivelul mulțimii? Frumosul nu se poate populariza. Potrivit lui Renan, arta, fiindcă nu poate să rămână apanajul unei elite aristocratice restrinse, nu va mai exista. Aceeași doctrină se întâlnește și la Scherer. „Arta este condamnată, susține de asemenea Hartmann, să nu mai fie, pentru vîrsta matură a umanității, decît ceea ce sînt seara, pentru bursierii mărunți din Berlin, farsele de la teatrele din capitala noastră“.

În raționamentele de acest gen se uită prea adesea că poporul a avut dintotdeauna, ca și astăzi, arta sa tradițională, „farsele“, basmele care îl farmecă la fel ca unele romane contemporane. Pentru că poporul modern prețuiește piesele mai mult sau mai puțin grosolane, cîntecele vesele cu refrene săltărețe, romanele cu procese se spune că arta se înjosește. Dimpotrivă, de la farsă la vodevil există un oarecare progres, cuvintele și muzica de operetă aparțin încă unui spirit „cheltuit în mărunțișuri“. În sfîrșit, romanele judiciare reprezintă corespondentul poveștilor cu bandiți care se spuneau odinioară la gura sobei și care și astăzi distrează imaginația napolitanilor sau a sicilienilor. Molière nu și-a jucat, poate, la Pézenas piesele sale cele mai subtile, ca de exemplu *Mizantropul*; dar nu era oare deja frumos să vezi locuitorii din Pézenas ascultîndu-l pe Molière? În secolul nostru se produce un fel de „diviziune a muncii“ printre oamenii de artă la fel ca și printre savanți. Există o artă practică și productivă, o știință uzuală și comună care nu împiedică nici marea artă dezinteresată și nici înalta speculație științifică. Așa cum există ingineri pentru fabrici de tutun există dramaturgi, romancieri, autori de șansonete care scriu pentru ochii și urechile oamenilor simpli. Legea economică a cererii și a ofertei reglementează producția artistică la fel ca toate celelalte tipuri de producție. Numai că cererea se schimbă în funcție de mediul

din care pornește. Între un grup al publicului literar și altul există uneori o diferență la fel de mare ca aceea dintre un secol și altul. Fiecare dintre ele are propria sa artă, talentele, celebritățile sale. Aceste grupuri nu se pot lipsi unele de altele, așa cum un mare secol istoric nu se poate lipsi de perioadele de fermentații înăbușite care l-au precedat și l-au produs. Departe de a blama existența artelor populare, ne putem bucura căci tocmai ele dau posibilitatea unei arte mai elevate să se mențină deasupra lor. Poporul a avut dintotdeauna nevoie să treacă prin aceste stadii pentru a ajunge mai sus; ele reprezintă treptele templului.

Există astăzi o întreagă școală de istorici pesimiști. Pe de o parte, această școală prevede triumful universal al democrației ca un lucru necesar. Pe de altă parte, ea descoperă în acest triumf o cauză inevitabilă de decadentă pentru artă și, în general, pentru inteligența omenească. Raționamentul acestor pesimiști se poate formula astfel: idealul democrației este egalitatea politică și chiar economică între oameni. Această egalitate politică și economică va tinde să producă o egalitate intelectuală, o înălțare a spiritelor mărunte, compensată de un declin al celor mari. Această mediocritate universală va nimici arta, care nu poate trăi decât prin superioritatea geniului și care este, în felul acesta, esențial aristocratică. Acest raționament, destul de specios, este totuși mai superficial decât se crede: ceea ce ar trebui să dovedească într-adevăr adversarii democrației și nu dovedesc defel este că egalitatea drepturilor politice tinde să producă egalitatea creierelor și a aptitudinilor. Să examinăm totuși problema în amănunțime.

Înainte de toate poate oare democrația să distrugă condițiile organice și fiziologice ale geniului la artist? Poate ea să-i reducă numărul circumvoluțiilor cerebrale sau să-i micșoreze greutatea creierului? Această teză nu s-ar putea susține decât prin prejudecată. Ar trebui atunci să ne întoarcem la opinia acelui medic, adversar al



votului universal, care-și imagina „agitația electorală” extinzându-se în chip necesar chiar la mamele de familie, tulburînd laptele doicilor și producînd convulsii alegătorilor în devenire. În ziua în care democrația ar produce, la poporul ce și-a creat cu ajutorul ei propria sa formă de guvernare, o degenerescență cerebrală reală, în ziua aceea poporul acesta va dispărea. Într-adevăr, lupta pentru viață reprezintă legea popoarelor. Forța cea mai puternică în această luptă este inteligența și dacă democrația ar descuraja inteligența și ar suprima geniul ea n-ar putea izbîndi în viitor. Popoarele care vor triumfa vor fi acelea care vor avea geniul de partea lor și, în consecință, arta. Adevărul este că forma de guvernare nu are o influență directă asupra creației artistului. Ar putea ea oare să aibă o asemenea influență pe o cale indirectă? Opera de artă are cumva nevoie, pentru a se naște, de anumite condiții civile și politice pe care democrația n-ar putea să i le furnizeze? Acesta este al doilea punct pe care ar trebui să-l examinăm.

Artistul are nevoie, pentru a lucra și a produce, înainte de orice, de libertate. El o are sub o guvernare democratică, nu o are totdeauna sub altfel de guvernări și despotismul statului, sau obstacolele castelor au privat cu siguranță omenirea de o parte dintre oamenii săi mari. De asemenea, artistul are nevoie de o semiindependență în raport cu necesitățile vieții. În alți termeni, îi trebuie acea bucată de pîine zilnică pe care Berlioz o mîncea asezonînd-o cu stafide, la picioarele statuii lui Henric al IV-lea. Artistul va putea cu atît mai mult să găsească această bucată de pîine zilnică, cu cît condițiile sociale vor fi mai puțin inegale și cu cît orice om care muncește se va putea bizui pe un salariu. Desigur, el nu va mai spera la pensia meschină, acordată și retrasă lui Corneille de o mîină regală și nici la pomana de 100 de franci dată lui Camões de Sebastião. Dar, totodată, nu va mai trebui să îndeplinească slujba de curtean care, la urma urmei, este o meserie la

fel de absorbantă ca atâtea altele și mai puțin demnă. Fie că dă lecții ca Chopin, că este profesor de istorie ca Schiller, avocat ca Uhland, decorator de nave ca Puget sau odinioară Protagenes, agent de afaceri ca Cervantes, el nu va trăi mai greu decât a trăit până acum. Va avea chiar, în viitor, mai multe șanse să dobândească o oarecare bunăstare și să-și facă undeva un bîrlog pentru a-și toarce în voie, ca un vierme de mătase, firul ușor și strălucitor al fanteziei sale. Dar aceasta nu e totul: artistul are nevoie de elogii, prieteni și admiratori. Cîteodată i-au lipsit. Îi vor lipsi oare mai mult de acum înainte? Pînă în prezent, geniul, cînd există, nu pare defel să fie compătimit în aceste timpuri de democrație: este chiar de compătimit mai puțin decât în alte timpuri. El este chiar mai sigur că găsește ecouri într-un întreg popor decât într-o societate restrînsă, selectă, dar aservită etichetei, ușor de speriat și în care, de altfel, oamenii se strîng prea mult ca să-i facă loc. Nu vom reaminti istoria lui Corneille ducîndu-și tragedia sa *Polyeucte* la marchiza de Rambouillet, a lui Molière, a atîtor oameni mari pe care poporul i-a descoperit de la început. O aristocrație, chiar pur intelectuală, o societate de elită, o academie este foarte înclinată către împotrivire; presupunînd că ea cuprinde spiritele cele mai capabile să înțeleagă stadiul la care a ajuns arta în vremea lor, ea nu-i cuprinde totdeauna pe cei capabili să înțeleagă mai bine arta viitorului. În loc să se adapteze gustului mai mult sau mai puțin alterat al unei epoci, geniul încearcă să-l schimbe. Or, gustul unei epoci este adesea mai ușor de schimbat decât cel al unei academii (și în acest sens Corneille a constituit un exemplu).

Din toate timpurile geniul a fost, mai mult sau mai puțin, neînțeles. Nici nu se poate să fie altfel pentru că natura proprie geniului este să se afle în avans față de media inteligențelor. Pentru a întîlni o acceptare mai sigură, el trebuie să aștepte creșterea fluxului uman la fel cum pescarul care se întoarce din larg așteaptă la prova bărcii, valul ce urmează să-l ducă pe țarm, se lasă în



voia lui și dintr-un salt se avîntă bucuros pe pămînt. Dar geniul este totdeauna grăbit. În plin ocean, el strigă „Pămînt!” și se repede să ancoreze. Este un mare noroc dacă ajunge viu la țărm. Ce-i pasă? Oricum va ajunge. La nevoie, va declanșa el însuși valul care urmează să-l ducă, viu sau mort. Trebuie să recunoaștem, geniile și chiar talentele au avut de cele mai multe ori prea mulți dușmani pentru a nu avea, în compensație, un mic cerc de admiratori entuziaști. În plus, dacă se găsesc puține exemple de genii înțelese perfect de contemporanii lor, există și mai puține exemple de genii nerecunoscute de viitor. Scotocitorii de arhive n-au descoperit pînă în prezent urmele vreunui geniu de primă mărime care să fi trecut neobservat de toți. Cel mai mare pericol pentru artistul sau gînditorul de altădată era să-și vadă opera distrusă prin foc în piața Grève, privată de viitor, condamnată, ca să spunem astfel, pentru vecie. Nimic asemănător nefiind de temut astăzi, artistul poate să facă abstracție de tot restul. Cea mai mare primejdie care-l poate pîndi este obscuritatea, să se zbată adică în indiferența generală. Căci pentru talentele foarte călite, și sigure de ele, chiar insuccesul este un excitant.

Desigur, geniul poetic poate și artistic nu va putea niciodată să strălucească în fața ochilor cu intensitatea unor genii științifice. O marmură sculptată cu o artă infinită nu poate face imediat atîta zgomot în lume cît o locomotivă nouă ce apare gîfîind din greu pe șine sau un nou tip de vapor urlînd răgușit în furtună. Descoperirile poetului sau ale artistului sînt totdeauna mai discrete. Mai curînd ele se simt cu ajutorul unei percepții lăuntrice decît se ating cu degetul. Totuși, aceste descoperiri sfîrșesc totdeauna, cum spunea Pascal, prin a străluci „în fața spiritelor”. Democrația ne este descrisă ca fiind fundamental „invidioasă pe geniu”. Această invidie pare la fel de platonicească pe cît a fost, foarte adesea, iubirea cîrmuirilor aristocratice. De altfel trebuie să facem o deosebire între geniile politice și geniile artistice: cine deci, printre democrații cei mai înflăcărați,

s-a temut vreodată, de exemplu, de Ch. Gounod? Cine a avut vreodată să micșoreze meritul literar al lui Renan? Dacă democrații au șovăit să facă din Renan un senator, poate că au greșit. Dar trebuie bine stabilit că ei aveau motivele lor. Nimeni nu știe, de altfel, dacă Renan ar fi fost un bun om politic și el însuși, acest mare sceptic, ar fi fost cel dintâi gata să se îndoiască. Cît despre geniile pur politice, ele au fost mereu suspectate sub toate regimurile. Dacă monarhia a avut politicienii săi de prim-plan, precum Richelieu sau Bismark, tot ea a oferit și exemplele unor oameni, ca Turgot, persecutați în chip rușinos. Numai democrația modernă a știut, în fond, să se slujească de oamenii întîlniți în drumul său, de Washington, Lincoln sau Thiers.

Rămîne un ultim argument, extras din condițiile morale necesare artei pentru a se manifesta. Arta, ni se spune, nu se poate adapta la acest miraj al profitului care ne cucerește în prezent. Arta reprezintă contrariul „americanismului“. Or, tocmai americanismul o va birui. Industria va ucide arta. Această opoziție extremă, stabilită între preocupările prea practice ale vieții și dezinteresarea artei cuprinde o parte de adevăr. „Americanismul“, această știință absolut plată, industrială și mercantilă nu este adversarul doar al artei, ci și al științei autentice. În știință, cu toată importanța crescîndă a aplicațiilor practice, speculațiile teoretice și dezinteresate reprezintă totdeauna primul motor, resortul oricărui progres. În consecință, americanismul ar putea sfîrși prin a face uitată nu numai arta, ci și știința. Așadar, el este inamicul comun. De altfel, s-ar distruge singur, de la sine, dacă ar triumfa vreodată complet la un popor, pentru că s-ar transforma rapid în rutină, ar slăbi inteligența și ar duce la pierderea națiunii care l-a favorizat excesiv. Trebuie deci să luptăm împotriva tendințelor prea exclusivist utilitare pe care, la un moment dat, le poate îmbrățișa spiritul național; să luptăm împotriva învățămîntului prea „primar“ sau prea „special“,



această formă atenuată de ignoranță; să menținem, în sfârșit, unite în educație, partea științei pure și cea a artei, amindouă realități prea înalte pentru a se contrazice. Cît despre opinia că „americanismul” este legat de o anumită formă de cîrmuire sau de o evoluție generală a civilizației, ea este o teză cu adevărat inacceptabilă. „Americanismul” depinde pur și simplu de caracterul popoarelor și s-a întîlnit dintotdeauna în istorie. Așa cum unii indivizi nu concep alt ideal decît bunăstarea, tot astfel unele popoare n-au avut alt scop decît industria și comerțul. Așa au fost locuitorii Tyrului și ai Cartaginei. Alte popoare au găsit mijlocul de a concilia grija pentru interesele materiale cu toate căutările inteligenței. Astfel grecii, acest popor de neguțători și poeți, au excelat în toate meșteșugurile practice nu mai puțin decît în marea artă. În timpurile noastre, englezii au creat totodată industria modernă și au stimulat, prin Shakespeare și Byron poezia modernă. Dacă americanii n-au avut pînă în prezent vreun poet de primă mărime, vina este a lor, nu a spiritului democratic pe care, se zice, l-ar reprezenta. Imperiul brazilian este sub acest aspect mai înaintat decît republica Statelor Unite? De fapt este imposibil să judeci popoarele a căror existență națională datează de un secol și care sînt, ca să spunem altfel, pe cale de formare, tipuri de nebuloase umane.

Popoarele a căror istorie este astăzi încheiată și la care dezvoltarea excesivă a înclinațiilor mercantile pare să fi ucis marea artă, trebuie să fie deplînse, dar nimic nu ne poate face să prevedem că ele ar marca, anticipat, direcția inevitabilă spre care s-ar angaja omenirea. Printre națiuni, ca și printre indivizi există destine incomplete și eșuate. Alte popoare, dimpotrivă, presimt viitorul. Aceste popoare poartă un semn în frunte, ca unele triburi din Africa pe care tot ele și l-au în crustat. Se poate afirma cu toată siguranța că un popor mare nu poate astăzi să se lipsească de știință, care este o condiție vitală în selecția națională. Pe de altă parte, știința nu

se poate lipsi de teoria pură și, în sfârșit, pretutindeni unde va exista știință pentru știință, nici o considerație morală sau istorică nu ne poate determina să considerăm că arta pentru artă nu va avea posibilitatea să apară.

În concluzie, istoria ne demonstrează că arta se transformă și că transformările ei corespund celor petrecute în moravuri, starea socială, limbă și chiar în formele politice. Dar ea este departe de a dovedi că aceste transformări implică în mod necesar o decădere, actuală sau viitoare. Să mergem mai departe. Care este semnul caracteristic al progresului pentru o ființă înzestrată cu simțire? Acela de a fi capabilă, când a ajuns într-o stare mai înaltă, să trăiască senzații și emoții noi, fără a înceta să fie accesibil pentru ceea ce aveau măreț și frumos emoțiile sale precedente. Or, tocmai aceasta i se întâmplă omului modern în ceea ce privește emoțiile artistice. Bucurându-ne de arta specifică timpului nostru, noi rămânem capabili să admirăm ideile și operele din alte vremi. Putem avea preferințe pentru Alfred de Musset sau pentru Victor Hugo, pentru Beethoven, Chopin sau Berlioz, Sîntern, probabil, atrași de acești creatori deoarece ei ne povestesc „propriul nostru vis“, cum ziceau anticii. Nu are importanță. Putem să-l înțelegem și pe Racine și chiar și pe Boileau, îl admirăm pe Haydn. Este discutabil dacă Boileau și Haydn i-ar fi înțeles pe Hugo și Berlioz. Sensibilitatea noastră estetică nu se tocește, așadar, în mod obligatoriu în anumite privințe și nu se ascute în altele. Ea devine doar mai complexă din cauză că însăși inteligența noastră devine mai cuprinzătoare: „Ca poet, spune Goethe, sînt politeist; ca naturalist, panteist; ca ființă morală, deist. Și am nevoie, pentru a-mi exprima sensibilitatea, de toate aceste forme“. Progres, aici, nu înseamnă distrugere. Nici o artă, într-un mediu nou, nu reușește să mai trăiască așa cum a trăit, dar nu moare din cauza aceasta. Marile opere de artă se ridică unele lîngă altele ca piscurile înalte, fără să poată strivi și acoperi vreodată piscurile apărute înaintea lor.



## ANTAGONISMUL DINTRE ARTĂ ȘI INDUSTRIA MODERNĂ

Potrivit unor esteticieni, precum John Ruskin și Sully Prudhomme, industria va deveni din ce în ce mai incompatibilă cu arta. Comparativ cu mașinile de altădată, mașinile inventate astăzi oferă imaginației tot mai puține prilejuri de manifestare. Mașinile viitorului vor oferi și mai puține. Explicația constă, potrivit lui Sully Prudhomme, în faptul că primele mașini rudimentare inventate de spiritul omenesc erau mult mai „ilustrative pentru motoarele lor”. O moară de vânt, de exemplu, sugerează imediat ideea vântului care urmează să producă mișcare, o navă cu pânze, la fel. Dimpotrivă, forța vaporilor, electricitatea sînt motoare tainice, disimulate în interiorul mașinilor noastre. Poate va veni chiar o zi cînd forța vaporilor va fi mult mai ferm stăpînită de mecanic, datorită inventării vreunui combustibil nou, mai puțin voluminos, și a unui metal mai rezistent. „Atunci mașina acționată de vaporii se va elibera de enormul său aparat exterior, pentru a se reduce la o formă de dimensiuni mici, foarte departe de a ilustra capacitatea motorului său”. Sully Prudhomme conchide că mașinile din secolul al XIX-lea sînt mai frumoase decît mașinile viitoare, așa cum „minunatele vase cu pânze de odinioară” erau mai frumoase decît „uritele noastre nave cu aburi”.

Aceste observații foarte ingenioase cuprind concluziile cele mai pripite. Ceea ce este estetic într-o mașină, ceea ce ne izbește imaginația nu este defel modul în care ea ilustrează o forță sau alta a naturii. Ne imaginăm mai puțin decît se crede impulsul vîntului cînd vedem rătăcind în depărtare, pe fața mării, pînza albă și ușoară a unei corăbii. Mișcarea acesteia va fi cu atît mai grațioasă cu cît va semăna mai bine cu o zbatere de aripi, cu alunecarea unui pescăruș peste valuri. În toate cazurile, sub înfățișarea corăbiei admîrăm nu imaginea vîntului, ci, mai ales, aparența vieții, sub forma ei cea mai fermecătoare, forma înaripată. La fel, o moară de vînt nu este frumoasă decît atunci cînd se mișcă și creează aparența vieții. În repaus și văzută de aproape este o mașină destul de urîță. Un arc încordat care se destinde pentru a lansa o săgeată nu este lipsit de grație. Oare de ce? Pentru că ilustrează o forță a naturii, elasticitatea? Nu, explicația e alta. Mișcarea lui, care este germenul mișcării reflexe, pare un simbol și un început de viață. Cu cît o mașină își reprezintă mai puțin forma *exterioară* ce o pune în mișcare, cu atît ea are o valoare estetică mai mare. Mașina care va semăna cel mai bine cu o ființă va fi cea mai frumoasă.

În consecință, credem că problema de a ști dacă progresele industriei sînt antiestetice se reduce la aceasta: mașinile cele mai perfecționate, construite de industrie se apropie sau se îndepărtează de tipurile ființelor?

Răspunsul la această întrebare pare simplu: industria care încearcă să evite totdeauna în primul rînd fenomenele de fricțiune și consumurile inutile de energie, urmărește, prin înseși aceste preocupări să realizeze continuitatea și ușurința în mișcările mașinilor produse de ea, să le apropie, adică, de tipurile ființelor. Pe măsură ce industria va evolua, mecanismele vor părea tot mai mult că trăiesc o viață și mai bine coordonată. Tot mai mult bătăile balansierelor noastre, prin regularizare, vor semăna cu cele ale inimii. Aburul, apa sau aerul vor circula tot mai lin prin marile artere



de fier, mișcările largi ale brațelor de oțel vor dobîndi tot mai mult aparența spontaneității și a ușurinței. Într-un cuvînt, idealul industriei fiind economisirea energiei, el este însăși viața, căci viața economisește mai mult energia și în ea se află centrul care produce cel mai mult, cheltuind cel mai puțin. Or, viața este însuși idealul artei.

Rezultă oare că încă de pe acum mașinile produse de industrie oferă tipuri de frumusețe pe care pictura sau sculptura le-ar putea reproduce? Nu, operele actuale ale industriei par să trăiască, dar în felul monștrilor. Chiar înfățișarea lor reamintește uneori primele schițe încercate de imaginația naturii, mamuții și pleziosaurii. Principala frumusețe a mașinilor noastre este aparența vieții și această frumusețe nu poate fi nicicum percepută decît dacă mașinile se află în mișcare. Dar tocmai reproducerea mișcării este ignorată de artele figurative. Acestea, deci, trebuie să renunțe la a mai picta toate mecanismele, care nu posedă, în afara frumuseții mișcării, vreun fel de frumusețe *plastică*. Însă numeroase dintre mașinile realizate în industrie au deja în cel mai înalt grad o frumusețe poetică, uneori o adevărată sublimitate legată strict de ceea ce le reproșează Sully Prudhomme, de faptul că energiile prodigioase aflate la dispoziția lor sînt concentrate, închise în interior și se dezvăluie subit ca printr-un miracol. Forțele mecanice ale naturii sînt atît de bine metamorfozate în mașini încît atunci cînd ajung în situația de a fi puse în practică sînt de nerecunoscut și izbucnesc în fața ochilor noștri ca o creație nouă. Astfel, un fel de supranatural domină în întreaga noastră industrie și îi conferă poezie. Această aparență, o dată cu trecerea timpului și cu acumularea progreselor în fabricarea mecanismelor nu va putea decît să crească. Locomotiva primitivă pe care un inginer englez o înzestrase cu un fel de cîrjă pentru a o împinge înainte, era grotescă tocmai pentru că asistai la fiecare dintre eforturile ei și la fiecare opînteală de transmitere a forței. Imperfecțiunea mecanică a unei mașini este prin ea însăși o imperfecțiune estetică. Nu

trebuie să observăm sforile marionetelor. Într-un cuvânt, o locomotivă de astăzi care gonește pe șinele de fier ce vibrează, puternică întocmai ca voința omenească, îndrăzneată și ușoară ca speranța, prețuiește mai mult decât primele schițe ale locomotivelor rutiere. Ea prețuiește chiar, orice s-ar spune, mai mult și decât căruța pe care o trăște un cal suflând din greu.

Dar, să admitem imediat, mai puțin estetice sînt, în ceea ce privește drumurile de fier, lucrările de ecartament, nu marile construcții, precum viaductele, găurile negre ale tunelelor, ci linia uniformă a rambleurilor cenușii. Esteticianul englez John Ruskin a mărturisit că înrațește căile ferate. Poetul Tennyson i-a răspuns că arta poate, la fel ca natura, să acopere cu florile sale drumurile și chiar și taluzurile drumurilor de fier.

Adevăratul răspuns care trebuia dat este că drumurile de fier reprezintă un rău necesar legat, mai curînd de natura spațiului decât de greșeala industriei. Cea mai frumoasă statuie are și ea nevoie de un soclu, iar pînza unui Rafael trebuie întinsă într-o ramă prozaică. Drumurile de fier din Mont-Cénis sau din Saint-Gothard au adus, în compensație, Elveția și Italia în apropierea Parisului sau a Londrei. Oare John Ruskin însuși ar fi cunoscut la fel de bine Veneția, Roma sau Alpii fără aceste drumuri de fier pe care le afurisește folosindu-le totuși și care sînt una dintre condițiile progresului estetic? Probabil că într-o zi, mijloacele de locomotie vor deveni poetice prin ele însele, dacă va fi rezolvată în sfîrșit problema dirijării baloanelor și dacă omul, în timp ce planează, își va putea schimba locul ca o pasăre.

Ceea ce afirmăm despre frumusețea locomotivelor sau a baloanelor se poate aplica la o mulțime de alte opere ale industriei. Sully Prudhomme face această remarcă și anume că „armele noastre de foc, mult mai eficace decât cele ale strămoșilor noștri, nu au o înfățișare mai îngrozitoare”. El uită că gura tunurilor crește proporțional cu masa proiectilelor; această gură căscată, acest gît enorm



care se întinde în afara forturilor și vaselor de război, acest oțel care are strălucirea unui ochi la pîndă conferă frumusețe tunurilor moderne, frumusețe în care intră un vag sentiment de spaimă.

O frumusețe de același gen se regăsește în alte mașini moderne cu un caracter mai pașnic. Vechea pompă de incendiu, manevrată manual nu prețuiește cît pompa cu aburi, gonind de-a lungul străzilor și aruncînd peste flăcări un șuvoi nesfîrșit de apă. Barosul simplu al fierarului nu are frumusețea ciocanului pneumatic care seamănă cu un munte mișcător înălțîndu-se de la sine ca să cadă apoi peste un foc uriaș. Brațele descărnate ale macaralei primitive nu echivalează cu tentaculele enorme ale macaralei mobile cu aburi care se rotește în jurul său și se apleacă spre a apuca dintr-o margine a vaselor grămezile de grîne sau butoaiele grele încercuite în fier. Telegraful nostru (care poate va dispărea într-o zi sub pămînt) urîțește uneori cîmpiile cu stîlpii săi inestetici. Totuși, în pădurile din Engadine, firele telegrafice suspendate chiar de trunchiurile pinilor, între doi munți nu micșorează cu nimic măreția văilor deasupra cărora ele se boltesc în formă de arc.

În sfîrșit, navele noastre cu aburi, atît de criticate de Sully Prudhomme, au frumusețea lor specifică, chiar grația lor. Cînd descoperi o asemenea navă în depărtare, vezi mai întîi un punct pe întinsul mării. Îi distingi apoi limpede trîmba de fum a cărei înclinație indică viteza vasului, lupta sa împotriva vîntului, norișorul acela de deasupra lui care este mai aerian, mai ușor decît cea mai grațioasă pînză. Cînd vasul se apropie, mărimea lui devine vizibilă. Dar el se deplasează cu atîta ușurință încît aproape te sperie. Apa din jurul său clocotește respinsă de elicea invizibilă, în curînd suierăturile, strigătele, urletele, mugetele „sirenei” par explozii de bucurie ale unui monstru îngrozitor și totuși docil. Îl observăm cum tresaltă, cum suflă, cum gîfîie în spuma albă care îi înconjoară masivitatea neagră. Pentru a descoperi re-

prezentarea simbolică cea mai impresionantă a  
forței unui popor modern, trebuie să-i privim flota  
de război plutind în linie pe ocean — turmă de  
ființe gigantice, care, fiecare, ascunde în interiorul  
său mii de voințe distincte, supuse aceleiași  
reguli, confundându-se în același corp monstruos,  
manifestându-se printr-o singură mișcare de an-  
samblu. Fiecare dintre aceste vase seamănă cu  
*Leviatanul* lui Hobbes. Este personificarea unei  
societăți omenești care trece pe mare în marș  
către cuceriri îndepărtate. Înțelegem foarte bine  
influența morală pe care o exercită asupra unor  
popoare aflate pe o altă treaptă de evoluție apari-  
ția unei flote de război. Cîteodată, în largul mă-  
rii, se întîlnesc două flote moderne și se salută  
pașnic. Navele uriașe lansate cu toată viteza  
unele spre altele își încetinesc mersul, se ocolesc  
urmînd o curbă rotunjită apoi, brusc, se înfășoară  
în fum și fulgere și-și transmit bucuroase salaturile  
lor îngrozitoare. Și aici există o personificare, sub  
o formă ciudată, nu numai a forțelor naturii, ci și  
a forțelor sociale înmănușate, disciplinate,  
conduse de o putere invizibilă și pregătită să-și  
împartă sau să-și dispute universul. În sfîrșit,  
noaptea, pentru a-și lumina drumul sau pentru a  
face pe placul celor care o privesc, nava cu aburi  
se înfășoară uneori într-o lumină electrică. Se pro-  
duce atunci o strălucire pe care puține lucruri din  
lume o pot sugera, o viziune fantastică — un fel  
de astru coborît din ceruri și care plutește în azu-  
rul scînteietor al mării ca într-un alt firmament  
înstelat.



## Capitolul IV

# DESPRE ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ȘTIINȚIFIC ȘI IMAGINAȚIE

Să trecem de la condițiile exterioare ale artei la condițiile sale intelectuale și morale. Acestea sînt cele mai importante. Se pune problema de a ști dacă spiritul științific, pătrunzînd treptat în omenire și modelînd creierele din generație în generație, nu va distruge cu timpul cele trei facultăți esențiale ale artistului: *imaginația*, *instinctul creator* și *sentimentul*. De data aceasta soluția problemei trebuie s-o cerem psihologiei.

Mai întîi, potrivit unor savanți și filosofi, dezvoltarea spiritului științific o va opri pe cea a imaginației poetice. Supremația științei, urmînd celei a legendelor și religiilor, va da naștere, dacă-i dăm crezare lui Hartmann, domniei „platitudinii”. Lucrețiu, cînd celebra triumful științei asupra credințelor superstițioase, celebra totodată triumful ei asupra poeziei. Fără *mister*, le place germanilor să repete împreună cu Schelling, Strauss și Wagner, nu există poezie adevărată. Fără *superstiție*, adăuga Goethe, nu se poate vorbi de o adevărată poezie. Și într-adevăr, imaginația poetică pare să aibă nevoie atît de o anumită superstiție, în sensul antic al cuvîntului, care să-i permită să nu explice totdeauna evenimentele prin cauzele lor reci, cît și de o anumită ignoranță, de o semi-obscuritate care să-i îngăduie o desfășurare mai liberă în jurul lucrurilor. Nimic nu este mai puțin poetic, s-ar putea spune, decît o șosea largă, albă,

neîntreruptă, fără cotituri, în bătaia directă a soarelui. Din contră, hățișurile, boschetele, colțurile umbroase, tot ce nu se vede în prima clipă, tot ce pare să ne scape percepției dă naștere poeziei ruralului. Marele cusur al cîmpiilor plane este că ele nu ascund nimic, or linia dreaptă nu ne place deoarece privirea noastră cuprinde totul, pînă la capăt. Farmecul nedefinit al serii constă în a nu ne dezvălui obiectele decît pe jumătate. La lumina lunii, cîntată de Beethoven și de întreaga Germanie, lucrurile se transformă, drumurile cele mai banale se umplu de poezie, obiectele ale căror contururi ferme nu le mai distingem dobîndesc o frumusețe făcută din moliciune. Umbra este podoaba lucrurilor. Razele lunii creează impresia că toate obiectele plutesc într-un vâl transparent și fin. Acest vâl reprezintă însăși poezia, acest vâl delicat se află în ochiul poetului și prin urzeala lui acesta percepe întreaga natură. Destrămați-l, veți reuși, probabil, să izgoniți toate fantasmăle și, o dată cu ele, acea fantasmă divină, frumusețea. Poate că nu există poezie decît în ce ne închipuim fără însă a vedea. Poezia dragostei constă în pudoare. Ea accentuează ceea ce tăinuiește. Poetul care cere naturii să-i dezvăluie secretele este aidoma îndrăgostitului nerăbdător cu o femeie cumsecade. El ar fi cel dintîi dezamăgit dacă dorința i-ar fi satisfăcută prea repede; ar prefera un răstimp în care să spere, să se tînguie, ar vrea să ghicească, nu să vadă, să-și imagineze, nu să descopere, uneori chiar să dorească, nu să posede: „Caut plăcerea, spune Goethe, și găsind-o, regret că n-o mai doresc”. Alfred de Musset îl imploră pe Dumnezeu să sfarme bolta cerească, să ridice vălurile lumii și să i se arate. Dacă Dumnezeu ar fi răspuns chemării sale, este oare sigur că poetul l-ar mai fi adorat? Poate că întreaga poezie a universului s-ar fi risipit. Dacă cerul nu ne-ar tăinu nimic, ce l-ar mai deosebi atunci de pămîntul pe care-l călcăm în picioare? Această „spaimă de infinit”, care pustiește multe conștiințe, le oferă, de asemenea, și bucuriile cele mai rafinate. Probabil că ele ar șovăi să le dea în schimbul cu-



noaşterii universale. Pentru a nu lua decît un exemplu, cît de mult a pîngărit ştiinţa modernă — cînd a analizat fuziunea metalelor din stele — acele „flori ale cerului“ în care anticii vedeau fiinţe divine şi nemuritoare? În felul acesta, spun esteticienii mistici, ştiinţa vesteşte ceea ce atinge. Renan numeşte undeva pudoarea creştină „un echivoc fermecător“. Am putea afirma în acelaşi sens că întreaga poezie mistică a naturii, toată religia artei constituie, la fel, un echivoc. Dar acestea sînt echivocuri ce dau preţ vieţii. Natura nu este frumoasă decît atunci cînd se ascunde sub văluri şi poate că ar trebui să ne imaginăm arta ca fiind un Cupidon legat la ochi. Cînd frumosul ne va fi divulgat numele, istoria şi toate tainele sale, cine ştie dacă nu-l vom vedea îndepărtîndu-se pentru totdeauna ca Lohengrin purtat de lebede? Eresul însuşi are o poezie a sa. „Îndrăzneşte să te amăgeşti şi să visezi“, spunea Schiller. Aceasta este chiar deviza artei.

Iată argumentele care se pot aduce în favoarea poeziei misterului şi a misticismului în artă.

După opinia noastră, opoziţia pe care unii o stabilesc în felul acesta între imaginaţia poetică şi ştiinţă este mai curînd superficială decît profundă, iar poezia va avea totdeauna raţiunea sa de a exista alături de ştiinţă. Matthew Arnold în lucrarea sa *Essai sur Maurice de Guérin* afirma: „Poezia, aidoma ştiinţei, este o interpretare a lumii. Dar interpretările ştiinţei nu ne vor da niciodată acea înţelegere intimă a lucrurilor pe care ne-o procură viziunile poeziei, căci ele se adresează unei facultăţi limitate, nu omului în totalitatea sa. Iată pentru ce poezia nu poate să piară“. Toate eforturile savantului tind să extragă din lucruri ceea ce observă propria sa personalitate. Dar, în fond, sufletul omenesc este o parte călăuzitoare a lumii. Între el şi lucruri trebuie să existe o necesară armonie. Poetul, devenind conştient de această armonie, nu se află deci mai puţin în limitele adevărului decît savantul. Un sentiment valorează tot atît, prin sine însuşi, cît o senzaţie sau cît o percepţie. Nu numai lucrul

văzut are o „valoare obiectivă“, ci și ochiul care vede. Nu putem să ne abstragem sufletul din lume așa cum n-am putea să ne smulgem lumea din suflet. Toate teoremele astronomiei nu vor împiedica niciodată ca vederea cerului infinit să trezească în noi un fel de neliniște obscură, o dorință nepotolită de a cunoaște, ceea ce constituie poezia cerului. Savanții încearcă să ne mulțumească, să răspundă întrebărilor noastre. Poetul ne farmecă prin înseși întrebările sale și uneori, întocmai muzicianului, preferă să ne lase cu o senzație de nesatisfacție, într-o așteptare anxioasă, decît să ne satisfacă complet auzul și spiritul. Celebrul monolog al lui Hamlet nu face decît să pună o problemă insolubilă pentru știință; una dintre poeziile frumoase din *Contemplații* despre soarta globului și a umanității are drept titlu un simplu semn de întrebare. Există oare descoperiri care să nu ducă la noi mistere și care să nu favorizeze, astfel, zborul totdeauna mai larg al imaginației? Știința începe prin mirare și sfîrșește prin mirare, spune Coleridge; or, tocmai din mirare se naște poezia ca și filosofia. În știință va exista o sugestie eternă și, în consecință, o poezie eternă.

Cu atît mai mult „nevoia de mister și necunoscut“, pe care o simte imaginația omului, dacă o analizăm pînă la capăt, apare ea însăși ca o formă deghezată a dorinței de a cunoaște. Vorbeam mai înainte despre farmecul specific potecilor, boschetelor, cotiturilor. Dar motivul principal al unui asemenea farmec îl constituie faptul că toate acestea ne îngăduie să facem descoperiri la fiecare pas, că ele țin trează eterna curiozitate a spiritului. Poezia lor nu vine exclusiv din împrejurarea că ele ne închid orizontul, ci mai curînd din aceea că ne promet fără încetare unul nou. La fel, dacă se poate spune că pudoarea este poezia dragostei, cu tot atîta dreptate se va putea spune că dragostea face poezia pudoarei. Și, aici farmecul misterului nu înseamnă decît dorința de a-l străpunge. De altfel, frumusețile fardate și false sînt singurele a căror poezie se risipește la



lumina zilei. Că știința își schimbă neîncetat punctele de vedere din care ne obișnuisem să privim oamenii și lucrurile, că ea produce astfel efecte noi de lumină, ne uimește și ne indispuce, nimeni nu va nega aceasta. Dar ce este, pentru poet, neliniștitor în asta? Uneori, mărturisesc, am invidiat furnica al cărei orizont este atât de strîmt încît este obligată să escaladeze o frunză sau o pietricică pentru ca să vadă o jumătate de pas mai departe. Probabil că ea distinge o sumedenie de lucruri fermecătoare care nouă ne scapă cu totul. Pentru o furnică, o alee presărată cu nisip, o mică pajistă, scoarța unui arbore sînt pline de o poezie necunoscută pentru noi. Dacă i s-ar lărgi raza vederii, la început ar fi derutată. În fața pădurilor și munților noștri ar regreta umbra mișcătoare a firelor de iarbă. Tot așa, dacă ne-am ridica la o înălțime suficientă am vedea cu părere de rău cum dispare poezia detaliilor, cum lucrurile mărunte se topesc unele în altele, cum se anulează toate ungherele unde ni se pierdea imaginația, cum se îndreaptă toate ocolșurile care ne stîrneau dorința de-a le străbate. La început nu ne-ar apărea nimic altceva decît o imensă priveliște de ansamblu, pustie, fără nici un fel de umbră; o lumină crudă, uniformă; dar ce vastitate! Privirea plutește în înalt. Este un mediu nou cu care trebuie să te obișnuiești înălțîndu-ți sufletul. Apoi, dincolo de țărnul luminat astfel, cîte perspective nemărginite nu se pierd în umbră! Ce nevoie, mereu crescîndă să privești, să cunoști, să acționezi!

Există, de altfel, un mister pe care știința nu-l poate distruge și care va sluji totdeauna drept temă pentru poezie: misterul metafizic. Nu este necesar, cum fac religiile sau doctrinele teologice, să adăugăm și alte obscurități la aceea care învalui etern esența lucrurilor. Ajuns aici, chiar și savantul, silit să se oprească, se lasă, potrivit expresiei lui Claude Bernard, „purtat înapoi și încolo de vîntul necunoscutului, în sublimitățile ignoranței“. Știința poate șterge, fără ca poezia să le regrete, misterele artificiale ale religiilor ce-și întrebuințează simbolurile chiar și la expli-

carea unor fenomene înțelese exclusiv științific. Dar știința nu va distruge niciodată misterul filosofic, referitor nu numai la legile *necunoscute*, ci și la esența, poate *incognoscibilă* a realității. Tocmai acest mister va fi îndestulător de-a pururi pentru a păstra în artă, dincolo de frumosul pur și elementar sentimentul sublimului.

Obscuritatea care conferă un caracter misterios anumitor opere de artă poate fi legată de două cauze foarte diferite: cînd de neclaritatea gândirii — cum se întîmplă în unele dintre scrierile lui Goethe, Shelley sau Byron — cînd de profunzimea gândirii — și așa se întîmplă deseori tot în scrierile lui Byron, Shelley și Goethe. În primul caz, neclaritatea este un defect, un semn de slăbiciune și nu dă naștere vreunei mari opere artistice. În al doilea caz, profunzimea, în pofida obscurității de la prima vedere, oferă o perspectivă mai mult sau mai puțin îndepărtată asupra unor deslușiri pe care știința abia le va descoperi cîndva. Poezia este ea însăși un fel de știință spontană.

Marea artă nu rezidă în reverii goale și sterile la nesfîrșit. Gîndurile sublime ale poeților sînt totdeauna deschideri asupra prezentului și viitorului. Dacă ar fi pure utopii, total străine de realitate, ele nu ne-ar emoționa defel. Nu era o himeră, de exemplu, acea justiție, cîntată de Sofocle într-unul dintre cele mai frumoase versuri ale sale, acea justiție „care se întinde în depărtare cît ține bolta cerurilor”. Și astăzi năzuim spre ea și ne străduim să acopere pămîntul. Savantul scrie istoria precisă și amănunțită a lumii în timp ce poetul dă glas, ca să ne exprimăm astfel, legendei. Dar legenda este și pentru istorie în egală măsură un document, adesea mai adevărat și, cum spunea Aristotel, mai „filosofic” decît istoria. Istoria nu ne furnizează decît fapte brute, de multe ori contestabile, în vreme ce legenda ne comunică sentimentele profunde și durabile care domină aceste fapte și care au contribuit la apariția lor. Nu regăsim oare în legendele vechilor popoare specificul acestora, toate aspirațiile lor confuze, concomitent cu cele ale întregii omeniri? În perioadele



de trudă și de elaborare neștiută, ca odinioară în India, în Grecia, în timpul Renașterii, cheia viitorului, primele formule vagi dar profunde ale concepțiilor care vor apărea într-o zi în plină lumină trebuie căutate la poeți. Poetul poate spune despre sine ce spunea Heraclit, acest filosof cu geniu poetic: „Sînt aïdoma Sibylelor care vorbesc prin intermediul inspirației și a căror voce răsună prin secole de adevăruri divine”. Într-adevăr, unele cuvinte ale lui Heraclit, unele statui ale lui Michelangelo, unele simfonii ale lui Beethoven condensează idei pe care timpul urmează să le dezvolte și tocmai din aceste idei întrezărite își trag ele puterea. Obscuritatea în opera artistică își are sursa, în asemenea situații, în vastitatea orizonturilor pe care ea ni le deschide. Cerul de deasupra munților înalți pare negru fiindcă el revărsă asupra noastră toată lumina spațiilor infinite.

Superstiția nu ne pare mai necesară decît misterul și ignoranța pentru zborul imaginației poetice, orice ar fi spus Goethe, acest mare superstițios căruia căderea portretului lui Napoleon i se părea că anunță deznodămîntul de la Waterloo. „Superstiția, scrie el, este poezia vieții”. La origine, e adevărat, miturile religioase au avut poezia lor. Dar, în fond, ele erau o primă încercare de explicare a lumii. Superstiția constă, într-adevăr, în a plasa în lucruri sau în spatele lor voințe asemănătoare cu ale noastre. Ea se reduce, cum a arătat Auguste Comte, la un fel de fetișism. Animalele nu sînt superstițioase deoarece caută prea puțin să înțeleagă. Omenirea, dimpotrivă, a vrut să descifreze fenomenele pe care le percepea și din acest motiv s-a proiectat pe sine în ele. Or, această primă tentativă de a sistematiza universul avea o măreție proprie, chiar și din punct de vedere științific, și, totodată, avea poezia sa. Dar miturile vremurilor de odinioară nu pot fi luate în serios în era științei. Trebuie oare să le regretăm din perspectiva artei? Da, ni se spune, căci era mai poetic să plasăm în spatele obiectelor exterioare voințe asemănătoare cu cele omenești decît să le supunem

legilor dure ale științei. O lege nu prețuiește cit un zeu.

În primul rînd, vom răspunde, și legea cuprinde ceva divin. Într-adevăr, caracterul fundamental al divinității este nemărginirea. Or, o lege care leagă fenomenele unele de altele și ne invită să refacem neîntrerupt lanțul cauzalității deschide în fața conștiinței perspective imense și, pentru cine o aprofundează, sugerează infinitul sub înfățișarea celui mai neînsemnat obiect, redă infinitul prezent, ca să ne exprimăm astfel, în fiecare fenomen. În timp ce orice mitologie silește conștiința să se oprească din cercetarea cauzelor și oferă, drept explicație supremă, voința meschină a vreunui zeu și se reduce la acea *Ανάγκη στήναι* *Ananhe stenai* a lui Aristotel, știința ridică orice limită din fața inteligenței și o plasează direct în fața divinității adevărate: infinitul. De aici, se naște o nouă poezie, mai austeră, poate, dar mult mai adîncă și mai durabilă, aceea pe care a încercat să o simbolizeze Victor Hugo prin *Satirul* care sfărîmă Olimpul. Cînd Leibniz așeza prevenitor pe o frunză insecta prinsă pentru a o examina la microscop, el nu o mai privea cu aceeași ochi ca un antic. În acest atom Leibniz văzuse, aidoma lui Pascal în micuța arahnidă, un rezumat al întregului pămînt, al cerului și al universului. Imensitatea toată, a spus Victor Hugo, „se află în umila floare contemplată de gînditor“. Această idee a infinitului, similară cu cea a divinului, contrabalansează din plin miracolul clasic și decorurile uzate ale Olimpului. I se poate obiecta lui Victor Hugo că s-a folosit prea mult de miraculos în versurile sale în care fantomele albe și negre, strigoii, îngerii păzitori, vocile, huriile dețin un rol atît de important încît ne fac, fără voie, să surîdem. Totuși lumea poezilor, chiar și la Victor Hugo, tinde să redevină lume adevărată, nu acel ideal convențional care seamănă cu pastoralele din secolul al XVIII-lea. Am putea face aceeași observație, cu și mai multă îndreptățire, despre unul dintre cei mai buni preoți ai generației noastre, din nefericire



prea subtil și prea ingenios. Sully Prudhomme a scris în *Zenith*: zeii antici nu mai au preoți. Astăzi, numele sfinte de Jupiter și Venus sînt purtate de astre pe care omul le-a descoperit și le-a cercetat cu atenție.

Dar sugerînd el însuși, printr-o metaforă fericită întreaga poezie a astronomiei moderne, poetul izbucnește:

*Sous des plafonds fuyants, chasseresse d'étoiles,  
Elle tisse, Arachné de l'infini, ses toiles*

*Et suit de monde en monde un fil sublime...*

Poetul nu pierde nimic față de o asemenea transformare a universului prin știință. Herbert Spencer, care a apărut cîndva poezia științei împotriva celei a „odelor grecești“, face în această privință observații întemeiate. Pentru omul din Antichitate sau pentru ignorantul din zilele noastre o picătură de apă nu este decît o picătură de apă. Cît de mult se schimbă ea în opinia savantului care meditează că dacă forța ce unește elementele sale ar fi eliberată brusc, s-ar produce o explozie de lumină. Un simplu morman de zăpadă devine un miracol pentru cel care a examinat la microscop formele atît de variate și de elegante ale cristalelor ei. O stîncă rotunjită, striată de rupturi paralele, este suficientă pentru a evoca în fața ochilor imaginea unui ghețar, alunecînd tăcut peste ea în urmă cu un milion de ani.

Datorită complexității crescînde a cunoștințelor dobîndite, nici una dintre senzațiile noastre nu capătă viață acum decît înlănțuită, învăluită într-o mulțime de idei care o comprimă și o susțin prin sinuozitățile lor nenumărate, la fel ca acele liane încîlcite ce străbat pădurile virgine și acoperă totul cu vrejurile lor ușoare. O știință, luată separat, nu poate părea, la prima vedere, adversară a poeziei decît prin aceea că este prea specială, prea limitată la un colț al realității. În schimb, o știință universală și sintetică ar avea o poezie provenită din însăși vastitatea sa. Știința nu este neapărat plată numai pentru că-și ține privirea

ațintită asupra naturii. Cerul nu face și el parte din natură?

Nu numai că știința ne inspiră prin ea însăși un sentiment analog celui simțit în fața absolutului dar, în plus, ea nu emite nici o judecată pripită asupra esenței lucrurilor, ci îngăduie filosofului sau poetului să generalizeze în ipotezele lor datele sigure furnizate de ea. Totuși știința menține încă o concepție care, aidoma păgânismului, ne permite să regăsim în spatele lucrurilor voințe asemănătoare cu voința omenească. Ea nu înlătură decît supranaturalul și miraculosul, dar admite ca natura să trăiască o viață confuză, asemănătoare cu a noastră, poate o conștiință indistinctă, o aspirație vagă spre mai bine, în orice caz, ceva uman. Ne aflăm astăzi foarte departe de ideile carteziene ce reduceau întregul univers, cu excepția gîndirii, la un mecanism. Știința modernă a dat dreptate poetului La Fontaine care apăra animalele împotriva savantului Descartes (doctrina acestuia, de altfel, fiind de multe ori greșit interpretată). Prin Darwin ca și prin Goethe și Geoffroy Saint-Hilaire știința pare să confirme întrucîtva, încă din zilele noastre, legendele hinduse și grecești despre metamorfozele și transformările ființelor. Cu cît ne întoarcem în trecut, cu atît regăsim mai mult acea „identitate originară între om și natură”, simțită nedeslușit de primii poeți și care constituie, potrivit lui Goethe, „ținta omului de geniu”. Observăm reînnoindu-se, mai bogate, izvoarele primitive ale poeziei. Îmi amintesc acel fragment al unei epopei hinduse în care Rama, îmbătat de dragoste, caută în pădurea tăcută din jurul său un fel de vagă simpatie cu sine, o identitate de tandrețe și iubire. „Privește această liană mlădioasă; ea s-a așezat îndrăgostită pe trunchiul puternic așa cum tu, iubită Sita, îți lași obosită brațul să se sprijine pe brațul meu”. Există în aceste rînduri ceva mai mult decît un simbol. Poetul hindus a întrezărit acea unitate reală de caracter între toate ființele care-i îngăduie savantului modern, la fel ca brahmanului antic, să se regăsească în plantă și în animal și care-i sădește



în suflet o simpatie nesfârșită pentru natura fremătătoare, ca el însuși, de viață și de dorință.

Astfel, numai poezia adevărată care a existat în mitologia antică mai dăinuiește și astăzi. Imaginația unor poeți ca Valmiki sau Homer ar fi mai curînd stimulată de un savant ca Darwin, iar un alt Ovidiu, actual, ar putea să facă, neîndoielnic, ceva mai reușit decît *Metamorfozele* sale himerice, mai naive în recea lor subtilitate decît ar fi crezut chiar el.

## Capitolul V

### DESPRE ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ȘTIINȚIFIC ȘI SPIRITUL SPONTAN AL GENIULUI

Arta nu are doar nevoie ca știința să-i lase imaginației poetice domeniul său legitim, cel al idealului, al misterului și visului. Arta nu-și poate realiza în exterior plăsmuirile în absența geniului care nu este altceva decât un *instinct* creator. Orice-ar gândi „parnasienii” moderni, calculul, perseverența, metoda, voința tenace sînt incapabile să producă o operă mare. În morală, bunăvoința este totul, a spus Schopenhauer, în artă și mai ales în poezie ea nu înseamnă nimic. Judecata logică însăși, atunci cînd devansează conceperea operei pare un semn de mediocritate. Ea este opusul geniului. Schiller scria cu profunzime, într-o scrisoare către Goethe: „La mine, sentimentul începe prin a nu avea un obiect determinat și precis. Mai întîi sufletul mi se umple de un fel de dispoziție muzicală. Ideea poetică nu vine decât după aceea”. Artistul este obsedat de un adevărat instinct de creație. El nu este nici absolut liber, nici conștient și nu știe ce a vrut să facă decât după ce și-a realizat opera. Un naturalist l-ar putea compara cu o albină sau cu o pasăre ce construiește edificii miraculoase a căror folosință viitoare o ignoră. Dimpotrivă, mulți dintre poeții contemporani „au asemănări foarte precise cu un tîmplar” care potrivește după un plan anume piesele unei mobile. Oare acest instinct spontan, aparent singurul constituent al adevăratului geniu, nu va



suferi alterări grave cînd omul, sub influența științei, va deveni o ființă din ce în ce mai reflexivă? Cîte instincte nu au dispărut în felul acesta! Oamenii preistorici, potrivit lui M. Bagehot aveau, desigur, sentimente și impulsuri pe care popoarele primitive de astăzi le-au pierdut. Unele rămășițe de instincte care îi ajutau în lupta pentru existență s-au stins pe măsură ce a apărut rațiunea. Unele întîmplări zilnice demonstrează și astăzi influența distructivă a rațiunii asupra instinctului. Îi cunoaștem pe acei stranii copii matematicieni, acele miracole în aritmetică, reușind, printr-o capacitate înnăscută, să calculeze mintal cu sumele cele mai impresionante. Ei bine, ei pierd totdeauna ceva din această capacitate, ba chiar o pierd în întregime dacă sînt învățați să calculeze conform unor reguli, la fel ca toți ceilalți oameni. Așadar se pune o nouă problemă: trebuie oare să judecăm, prin analogia instinctului cu geniul poetic și să afirmăm, împreună cu Renan, că arta, acest produs spontan din primele epoci ale speciei umane, va ajunge încetul cu încetul, la fel ca tot restul, „din categoria instinctului în categoria reflexivității”, că ea va deveni o problemă de metodă, de calcul, într-un cuvînt de știință și se va stinge, se va risipi treptat așa cum s-au risipit pînă acum atîtea instincte primitive?

Obiecția este foarte ademenitoare. Dar noi credem că raporturile dintre rațiune și instinct sînt reglementate de o lege și vom căuta să vedem dacă această lege amenință omenirea să fie martora dispariției progresive a geniului. Instinctul are drept țel satisfacerea unei necesități mai mult sau mai puțin determinate a ființei. Dacă rațiunea poate satisface această necesitate cu o cheltuială mai mică de energie nervoasă și de voință, ea se va substitui inevitabil instinctului în virtutea principiului „economiei” care domnește în natură. Dar rațiunea nu distruge niciodată un instinct decît în măsura în care acesta implică efort și chin și

în care ea îl poate înlocui cu mai mult folos<sup>1</sup>. Acum știința și raționamentul pot oare înlocui, în chip avantajos, instinctul și geniul în artă? Pot oare ele să realizeze aceeași operă cu mai puțină cheltuială de energie? Nu. Pentru aceasta ar trebui ca arta să aibă precum calculul matematic un obiect perfect determinat la care să se poată ajunge pe o cale sistematică și metodică. Dacă, de exemplu, frumosul ar fi realizat pe deplin undeva sau dacă ar fi doar un ideal neschimbat pentru eternitate, știința ar reuși să fixeze regulile exacte cu ajutorul cărora s-ar reproduce tipul etern de frumusețe. Artistul ar fi atunci redus la rolul de meșteșugar lucrînd cu mai multă sau mai puțină îndemînare după un model dat. Ponderea instinctului și a spontaneității s-ar mărgini doar la execuție.

Din nefericire, sau din fericire, inventivitatea rămîne totdeauna lucrul esențial în artă. Artă se distinge de știință printr-o trăsătură de primă importanță și pe care am neglijat prea mult s-o marcăm: aceea că ea trebuie să-și descopere însuși obiectul, frumosul, în loc să aibă, simplu, de analizat, de descompus acest obiect prin raționament. Din faptul că o operă dată este frumoasă, de exemplu o tragedie de Racine, nu se poate

---

<sup>1</sup> De exemplu, copiii matematicieni, de care vorbește Bagehot, aveau nevoie de o anumită tensiune nervoasă pentru a face socotele fără o metodă anume și după procedee empirice. A le da o metodă, însemna a le cruța oboseala celulelor nervoase și, trebuie s-o subliniem, fără a schimba cu nimic rezultatul obținut. În acest caz, instinctul, depășit de raționament, trebuie, evident, să dispară. Astfel a dispărut lucrătorul manual în fața mașinilor ce lucrau în locul său. Nu numai că știința înlocuiește în felul acesta instinctul, dar o știință superioară poate și ea, foarte ușor, să se substituie unei științe inferioare: problema pe care un cunoscător al algebrei o va rezolva într-o clipă va pretinde mai multă tensiune intelectuală pentru a fi rezolvată pe cale aritmetică. Astfel va fi preferată algebra. Dacă algebra n-ar implica studiarea și întrebuițarea aritmeticii, aceasta din urmă ar putea fi uitată. Așa se stinge instinctul, acest tip de știință rudimentară, acumulată de generații întregi, atunci cînd rațiunea, instinct superior, poate îndeplini, fără același efort, exact aceeași funcție.



niciodată conchide că o altă operă, construită după o metodă analoagă, va fi frumoasă, de exemplu o tragedie de Voltaire. Cea dintâi, tocmai pentru că a realizat anumite frumuseți a permis să se întrezărească altele din partea celeilalte. Ea a schimbat înseși condițiile frumuseții. Așadar, arta nu va putea niciodată să devină o problemă de știință pură deoarece ea este un tip de creație și pentru că a ști nu înseamnă a crea. Instinctul poetului nu va putea fi niciodată înlocuit de rațiune, ca instinctul tinerilor matematicieni despre care am vorbit mai sus. În această situație, rolurile instinctului și ale rațiunii sînt prea diverse, ele nu se pot substitui.

Știința însăși nu se poate lipsi de geniu. În desfășurarea spiritului, ori de cîte ori obiectul său nu este determinat dinainte, există ceva instinctiv și inconștient. Or, știința, în zona sa cea mai înaltă, nu trăiește, la fel ca arta însăși, decît prin descoperire neîntreruptă. Acționează aceeași facultate care-l împinge pe Newton să intuiască legile astrelor și pe Shakespeare, legile psihologice determinate pentru caracterul lui Hamlet sau Othello. Aidoma poetului, savantul are nevoie să se situeze continuu, prin gîndire, în locul naturii și, pentru a învăța cum procedează ea, să-și imagineze cum ar putea ea să procedeze dacă s-ar transforma condițiile acțiunii sale. Măiestria și a unuia și a altuia constă în a plasa fenomenele naturii în împrejurări inedite ca pe niște personaje active și astfel, pe cît este posibil, să reînnoiască natura, să o creeze pentru a doua oară. Ipoteza științifică reprezintă un fel de roman sublim, este poemul savantului. Kepler, Pascal, Newton, așa cum remarcă M. Tyndall, aveau temperamente de poeți, aproape de vizionari. Faraday își compara intuițiile de adevăr științific cu niște „iluminări interioare“, cu un fel de extaze care îl înălțau dincolo de sine. Într-o zi, după reflecții îndelungate în legătură cu forța și materia, el a perceput brusc, într-o viziune poetică, universul întreg „străbătut de linii de forță“ a căror vibrație continuă produce lumina și căldura din „infini“.

Această viziune instinctivă a constituit cea dintâi sursă a teoriei sale asupra identității dintre forță și materie. Așadar, în fața necunoscutului, știința se comportă, din multe puncte de vedere, la fel ca poezia și reclamă același instinct creator. Pentru a o face să înainteze este nevoie de o capacitate de inteligență intuitivă acumulată timp de mai multe generații. Este necesară acea „vedere interioară” despre care vorbește Carlyle, *insight*, ce presimt adevărul și frumosul înainte de a avea cunoașterea lor deplină. Înțeles în felul acesta, instinctul geniului nu mai înseamnă decât rațiunea în principiul său cel mai profund și el se regăsește la însăși originea științei. Deci nu progresul rațiunii și al inteligenței îl pot face să dispară.

În fapt, secolul al XIX-lea este secolul științei prin excelență. Și totuși, nici Laplace, nici Darwin, nici Geoffroy Saint-Hilaire, nici Helmholtz n-au stîmjenit evoluția lui Byron, Lamartine, Victor Hugo sau Musset. Taine, partizan cam prea excesiv al teoriei mediilor, a consacrat aproape întreaga sa carte despre *Filosofia artei* analizei condițiilor în care s-au putut naște operele lui Rafael și Rubens. Dar, în definitiv, cea mai importantă dintre aceste condiții era geniul și geniul poate fi găsit în toate timpurile și în toate locurile. Pentru ce oare Olanda, această țară destul de neprielnică, în care trupul omului hrănit prea din belșug dispare sub veșminte grele, în care toate gusturile par atît de puțin estetice și care este diametral opusă în raport cu Grecia și chiar cu Italia, pentru ce deci Olanda a fost atît de fecundă în pictori mari? De ce în vechiul ducat al Burgundiei, numai Flandra prinde gustul picturii deși prosperitatea comercială, serbările și ceremoniile erau aceleași într-o bună parte a ducatului? Cum se face că spaniolii, acest neam mărginit și dur și-au avut, de asemenea, marii lor pictori și printre aceștia pe un Murillo, un mistic înspăimîntat, pare-se de goliciuni? Toate aceste probleme sînt de nedezlegat dacă nu luăm în considerare contribuția geniului care „suflă încotro vrea el” și care poate, într-o zi, va sufla din nou și asupra noastră?



Taine explică foarte bine *cum*, geniul fiind dat, pictura italiană sau cea flamandă a fost ceea ce a fost. Dar el nu ne spune și nu ne poate spune *pentru ce* a fost: aceasta nu mai e o chestiune de medii, ci de predestinare prin naștere, de înclinații ereditare create și dezvoltate printr-o serie de cauze prea complexe pentru a fi analizate științific. Nimic nu ne poate face să presupunem că aceste cauze necunoscute care au acționat la un moment dat asupra unui popor și apoi, în mod special, asupra unor indivizi privilegiați, vor înceta să acționeze asupra unui alt popor, din alte epoci și că nu vom mai vedea, de exemplu, pictori ca Rubens sau Velázquez. În plus, când apar geniile, ele sînt specializate dinainte. Ele se supun unei legi intime care le determină direcția dezvoltării<sup>1</sup>. Ar fi putut oare fi împiedicați Mozart, Haydn sau chiar Rossini să-și perceapă încă de la vîrsta de zece sau doisprezece ani vocile interioare, să cînte ca pasărea și să compună din instinct sonate sau opere? Știința nu va opri niciodată un geniu adevărat să-și croiască un drum al său, un *destin* și să-și găsească forma specifică: *fata viam invenient*\*.

<sup>1</sup> Dacă nu vor să se supună acestei legi, suferă. Artistul care-și trădează vocația geniului nu întârzie să fie readus către ea printr-un fel de remuşcare estetică asemănătoare cu cea morală. (A se vedea lucrarea noastră *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, I, III)

\* Destinele își găsesc drumul — lb. latină (N. trad.).

# ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ȘTIINȚIFIC ȘI SENTIMENT. EVOLUȚIA SENTIMENTELOR UMANE

Imaginația și instinctul geniului, pentru a fi productive trebuie să fie stimulate și fecundate de *sentiment*. Trebuie să-ți iubești ideea ca să te frăminte nevoia de a-i da viață. Dar între știință și sentiment se menține și astăzi un antagonism. Însuși Stuart Mill recunoaște, în acea confesiune morală intitulată *Autobiography* că analiza are „o forță dizolvantă” care i-a produs o binecunoscută criză interioară de disperare: „Analiza ucide sentimentul”. El nu va găsi un leac pentru această criză decât în arta cea mai îndepărtată de analiza reflexivă și de realitatea pozitivă, în muzică. Această a treia opoziție între artă și știință este oare mai profundă decât celelalte?

Ar fi, cu siguranță, o greșeală să ne reprezentăm sentimentele omenеști, chiar cele mai primitive, drept neschimbate de-a lungul secolelor. Ele se transformă lent dar continuu și Taine a demonstrat foarte bine acest lucru în a sa *Filozofie a artei*. Să încercăm să stabilim ceea ce nu a făcut el singur, și anume legea acestei evoluții și urmările ei pentru artă. În primul rînd, toate sentimentele, spontane la început și nereflexive, care îl antrenau pe omul primitiv prin acțiunea exclusiv automată a unor nervi devin treptat mai conștiente și mai reflexive. E. Renan și K. R. E. von Hartmann au sugerat ei înșiși modul în care conștiința tinde, în zilele noastre să pătrundă



totul cu lumina sa. În al doilea rînd, sentimentele au un obiect mai general și mai abstract. Și nu au nevoie, pentru a fi provocate, de obiecte exterioare prezente și tangibile. Ele pot fi adresate nu doar unor ființe reale, ci și unor idei pure, unor simple posibilități, unor forme sau legi. De exemplu, un popor întreg se poate *pasiona* pentru o idee, o doctrină filosofică sau politică, pentru un sistem social și cu atît mai mult pentru un poem, o dramă sau un roman în care această doctrină va fi pusă în acțiune. Cu cît înaintăm în timp, cu atît sentimentul care nu era la început decît o amplificare a acțiunii reflexe devine prelungirea necesară a oricărei gîndiri puternice. El tinde să se topească în gîndire, înseamnă gîndirea însăși, văzută sub un alt aspect. Sensibilitatea noastră se intelectualizează și nu rămîne străină nici unui progres notabil al științei, căci orice descoperire științifică importantă are consecințe filosofice și, în cele din urmă, morale.

Să analizăm sentimentele cele mai importante, acelea referitoare la natură, divinitate, om. Vom observa prin ce transformare au trecut și cum au devenit în epoca noastră mai raționale, mai filosofice, fără a-și pierde totuși din forță și poezie. Sentimentul naturii care inițial părea invariabil, nu mai este totuși același ca în antichitate. Să-i comparăm pe Homer, Lucrețiu sau chiar pe Virgiliu cu Shakespeare, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Schiller, Lamartine sau Hugo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Să observăm că natura îl preocupa pe antici mai ales în raportul ei cu omul. Ei descriau puțin pentru interesul descrierii în sine. În *Iliada*, afirmă esteticienii englezi John Ruskin și Grant Allen, cînd se menționează un ținut cu o aluzie la peisaj, aceasta se face deoarece acest ținut este „roditor”, „producător de cai” sau „bogat în griu”. Peisajele dețin un rol secundar în poezia greacă și latină ca și în cea din secolul al XVII-lea. Ele seamănă, potrivit observației lui Shairp (*On Poetic Interpretation of Nature*), cu acele fundale de tablouri pe care le aflăm la Perugino sau Leonardo da Vinci, cu acele cîmpii albastrii și înclinate care slujesc, mai cu seamă, pentru a reliefa figura îmbujorată a unui tînăr sau a unei fecloare. Natura era pentru antici un cadru și,

Cum ar putea, de exemplu, vederea unui cer înstelat să producă unui modern aceeași impresie morală ca unui antic cîtă vreme modernul își reprezintă imensitatea în care anticul nu așeza decît una sau mai multe sfere de cristal, mărginite de ziduri strălucitoare, *flammanlia moenia mundi*? Plantele, insectele, păsările, toate aceste ființe ale căror structură și viață, aproape necunoscută de antici, ne-au fost dezvăluite în minunatele lor amănunte, au dobîndit în ochii poetului modern aceeași însemnătate ca pentru omul de știință. Universul s-a populat, ca să spunem astfel, nu cu zei sau cu entități, ci cu ființe reale, forfotind pînă în adîncurile sale. Fiecare picătură de apă, fiecare adiere este încărcată de vieți invizibile. Natura pe care Orfeu crezuse că o vede frămîntîndu-se la trecerea sa, noi o simțim astăzi palpitînd sub pașii noștri și legenda antică se transformă astfel într-un adevăr științific. Stîncea trăiește, pădurea trăiește, din ele se răspîndesc glasuri: „Ascult ceea ce credea Orfeu că ascultă”, exclamă Victor Hugo. Pentru poezia modernă, la fel ca și pentru știință, ființele cele mai infime dobîndesc importanță. Victor Hugo se oprește în fața unei margarete de cîmp pentru a identifica în corola ei dispusă ca niște raze în jurul unui centru simbolul unui întreg univers. El chiar împinge pînă la exces cultul vieții inferioare. Hugo cîntă broasca, liliacul, crabul, cucuveaua. Versurile sale, oricare ar fi valoarea lor intrinsecă, marchează totdeauna o importantă evoluție în sentimentele moderne. Michelet, E. Quinet în *Création* au realizat, în proză, adevărate epopei ale naturii. Cunoaștem și vom cunoaște din ce în ce mai bine moravurile, iubirile, istoria amestecată cu a noastră a tuturor ființelor înconjurătoare și omul nu va mai putea să se considere în afara acestui tip de societate inferioară care-l împresoară.

---

pentru a se trezi în sufletul lor, sentimentul naturii avea aproape totdeauna nevoie să se combine cu ceva omenesc. Omul din zilele noastre a dobîndit și desigur va continua să dobîndească un sentiment al naturii mai dezinteresat.



Sentimentul față de divinitate a suferit și el transformări atât de considerabile, încît este inutil să insistăm în această privință: ce evoluție de la Homer pînă la creștinism! A existat o evoluție nu mai puțin importantă din secolul al XVII-lea pînă în secolul al XIX-lea, de la versurile lui Racine, tată și fiu, despre „Dumnezeul ascuns“ a cărui „glorie“ o destăinuie universul, pînă la ruga cu care se termină *L'Espoir en Dieu* sau, ca să vorbim despre contemporani, pînă la îndoielile lui Sully Prudhomme, pînă la „anatele“ adesea declamatorii din versurile lui Leconte de Lisle sau ale Louisei Ackermann.

În ceea ce privește marile sentimente care se raportează la om, și aici găsim la fel de puternic marcată influența crescîndă a inteligenței asupra sensibilității. Cele avînd drept obiect cetatea, patria, instituțiile sociale au devenit, după opinia tuturilor, mai puțin strîmte și mai puțin limitate. În ochii gînditorului modern, patria înseamnă o parte dintr-un tot, omenirea. Dragostea exclusivistă și chiar sălbatică de patrie, atît de intens exprimată de Corneille în *Horățiu* aproape lipsește în dramele și în romanele lui Victor Hugo sau se topește în sentimentul de iubire pentru colectivitatea umană. Nu doar un singur filosof ar înceta să-și mai iubească patria natală și nu doar un singur poet ar șovăi s-o mai slăvească dacă, prin absurd, menținerea ei ar apare ca dăunătoare pentru întreaga omenire. Sentimentele de acest tip, deși se aplică la obiecte definite și reale, își trag justificarea finală dintr-un raționament asupra abstractului.

Aceeași transformare s-a produs în sentimentele care, în loc să se adreseze unor realități colective, precum patria, au fost adresate inițial unor indivizi. În zilele noastre, mila este mai ușor de provocat, mai intensă și mai generală. Ea nu este, din acest motiv, mai puțin îndreptățită să inspire poezia. La poeții greci, ea avea aproape întotdeauna drept obiect o persoană determinată: Hector și au Priam, Antigona, Polixene, Alcesta. Un poet

modern va proceda altfel: el va trezi mila noastră pentru o întreagă clasă socială, pentru un popor, pentru o mulțime. Încă din secolul al XVII-lea se tindea către această generalizare a sentimentului, în egală măsură poetică și filosofică. Să observăm ce devine tăietorul de lemne al lui Esop sub chipul sărmanului țăran, „pierdut sub grămada de vreascuri” pe care ni-l prezintă La Fontaine. Simțim în spatele lui o clasă întreagă de oameni încovoiați sub aceeași povară. Mai mult, când țăranul lui La Fontaine ne vorbește, în stilul său viguros și trivial, despre „la machine ronde” (pământ) ni se pare că zărim rotindu-se în același cerc veșnic al suferinței întreaga omenire. Tot astfel, cu mai puțină sobrietate, dar cu tot atîta poezie, Victor Hugo ne poate face să întrezărim, sub înfățișarea unui nefericit, nenumăratele vicisitudini ale vieții omenești și chiar ale oricărei vieți. Când descrie un cal lovit de stăpînul său (*Melancolie*) apare, la început o imagine clară, izolată, cu contururile distincte. Sentimentul nostru de milă se leagă numai de acest cal cu pieptul însîngerat care „trage, tîrăște, geme, mai trage puțin și s-oprește” în timp ce loviturile de bici se întetesc plesnindu-l peste cap. Poetul continuă „melancolic” povestirea întrebîndu-se ce lege lasă pradă „bui macul animal omului bețiv” și, treptat, orizontul tabloului se lărgeste: în biata făptură mută „al cărui pîntec gol sună sub loviturile bocancului” încetăm să mai vedem o individualitate, un cal anume care urcă un caldarîm alunecos. Imaginea dureroasă a cotropit tot cîmpul vizual și mila noastră se adresează unei colectivități. De asemenea, când Victor Hugo ne vorbește despre truda copiilor în manufacturi, el începe prin a ne descrie o mare uzină unde „totul este de bronz și de fier și nu se joacă nimeni niciodată”. Apoi, în vreme ce mașinile se rotesc la nesfîrșit în întuneric deasupra capetelor nevinovate ale copiilor, el scoate brusc, din realitatea însăși, în fața spiri-



tului groaznică antinomie dintre perfecțiunea mașinilor și înjosirea intelectuală a lucrătorilor:

*Progrès dont on demande: Où va-t-il? que veut-il?  
Qui brise la jeunesse en fleur, qui donne, en somme,  
Une âme à la machine et la retire à l'homme!*

Vom regăsi aceleași procedee involuntare de generalizare la Gustave Flaubert, acest poet fără ritm: „Astfel stătea în fața acestor burghezi încântați această jumătate de secol de robie“. În țărâna bătrână pe care vrea romancierul să ne-o descrie se întruchipează și apare în fața ochilor noștri mulțimea oamenilor zdrobiți sub aceeași opresiune seculară. Este încă o imagine care devine o idee generală și filosofică. Ea dobândește o frumusețe superioară.

Și dragostea, cel mai puternic și mai concret dintre toate sentimentele omenești a suferit, o dată cu trecerea secolelor transformări nenumărate. Ea este mai ales senzuală în antichitate și chiar în Biblie. Bărbatul nu vede în vremea aceea în femeie decât sexul și frumusețea fizică. În Evul Mediu, dragostea devine mistică, capătă o dulceață inefabilă și o blindețe religioasă<sup>1</sup>. În timpul

<sup>1</sup> Pentru a constata schimbarea este suficient să citim, de exemplu, *Cântarea cântărilor*, acest minunat poem de dragoste, interzis cândva evreilor înainte de împlinirea vârstei de treizeci de ani, și apoi capitolul despre iubire din *Imitation de Jésus-Christ*. În poemul evreiesc văpaia pasiunii fizice nu este temperată de nici o reticență de pudoare modernă: „Să mă sărute cu sărutările gurii lui... Că sînt bolnavă de dragoste. Să-și pună mina stîngă sub capul meu și să mă îmbrățișeze cu dreapta lui!... Ce frumoasă ești, în mijlocul desfătărilor! Ca finicul ești de zveltă și sinii tăi par struguri atîrnați în vie. În finic eu m-aș sui—ziceam—și de-ale lui crengi m-aș apuca...!“ Această beție de dragoste nu poate dura fără a fi însoțită de gelozie. În consecință, poetul nu le desparte și le cîntă pe amîndouă cu același entuziasm: „... iubirea ca moartea e de tare și ca iadul de grozavă este gelozia. Săgețile ei sînt săgeți de foc și flacăra ei ca fulgerul din cer. Marea nu poate stinge dragostea, nici riurile s-o potolească“. În *Imitation* vom regăsi aceeași mișcare lirică, mai mult, aceleași metafore precum cea a apelor mari și a flăcării. Dar toată partitura este altă: flacăra despre care va fi vorba nu va fi o flăcără arzătoare și devoratoare, ci o flăcără ușoară.

nostru, ea se transformă din nou. Iubirea dobîndește o rezonanță profundă și dureroasă pe care probabil că n-a avut-o niciodată în istorie. Nu mai este, ca la Safo sau în *Cîntarea cîntărilor* un sentiment total instinctiv, naiv și limitat ca tot ce este pur natural. Pasiunea modernă, plină de moderna „beție a infinitului” este abundentă în idei filosofice și metafizice. Tocmai această bogăție de idei conferă originalitatea și valoarea, chiar din perspectiva artei. „Speranța imensă” despre care vorbesc poeții noștri este, la urma urmei, o speranță metafizică. Alfred de Musset amestecă în toate iubirile sale acea sete de ideal pe care n-o pot astîmpăra „sînii de bronz ai realității”. El merge pînă la a o atribui personajului său Don Juan, idealizat. El compară dorința ținută pe pămînt și aspirînd spre înalt cu un vultur rănit care moare în țărîină, „cu-aripa desfăcută și ochii morți spre soare” (*Namouna*). Consecința acestei căutări neliniștite a tărîmului de dincolo este că încrederea sa în realitatea lumii acesteia slăbește: „lumea aceasta este un mare vis”, o „ficțiune” în spatele căreia nu întrezărim nimic decît o „ființă nemișcată care privește murind”. (*Amintire*)<sup>1</sup>. Nu putem nici să evadăm

ce se înalță spre cer într-un avînt: „Cel care iubește aleargă, zboară, este în culmea bucuriei, e liber și nimic nu-l oprește. El dă totul ca să aibă totul... Iubirea nu cunoaște măsură dar, ca apa ce clocotește, ea se revarsă de pretutindeni... Nici un efort nu o istovește, nici o legătură nu o împovărează, nici o spaimă nu o tulbură. Căci, asemenea unei văpăi în-suflețite și sfredelitoare ea își deschide calea trecînd peste toate piedicile și se avîntă spre cer... Cine iubește, aude ce spune vocea aceasta”.

<sup>1</sup> În ciudatele versuri ale *Idilei* dialogate se află exprimată teoria hindusă a Maiei universale, reprodusă de Schopenhauer:

#### ALBERT

*Non; quand leur âme, immense entra dans la nature,  
Les dieux n'ont pas tout dit à la matière impure  
Qui reçut dans ses flancs leur forme et leur beauté.  
C'est une vision que la réqlité.*

*Non; des flacons brisés, quelques vaines paroles  
Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger.  
Entre deux froids baisers quelques rires frivoles,*



pentru totdeauna din această „hidoasă realitate“, nici să fim mulțumiți cu ea, sugerează Musset; adevărul ne adresează astfel o mare chemare sortită etern să nu fie nici complet înțeleasă, nici în întregime trădată. Singurul mijloc prin care am putea să ne smulgem o clipă acestei lumi, singura mărturie supremă a unui dincolo o reprezintă tot durerea și lacrimile. A plînge nu înseamnă a-ți simți nefericirea și a te înălța astfel deasupra ei? De aici provine acea glorificare rațională a suferinței care apare atît de des la Musset și care l-ar fi mirat grozav pe un antic: „Nimic nu ne înălță atît de mult ca o mare suferință“ (*Noaple de mai*). „Unicul bine ce-mi rămîne pe lume, e de-a fi plîns uneori“ (*Tristețe*). Adîncimea dragostei se măsoară, pentru Musset, prin durerea pe care ne-o produce și o lasă în noi. A iubi înseamnă a suferi, iar a suferi înseamnă a cunoaște.

La Victor Hugo, sentimentul dragostei, de prea multe ori factice, nu atinge întreaga sa forță decît atunci cînd ia, ca să spunem astfel, o tentă filosofică. Drept exemplu al unui profund sentiment de dragoste combinat cu halucinația infinitului, vom cita o mică piesă, fără titlu, din cartea a cincea a *Contemplațiilor*: „Am cules această floare pentru tine, preaiubită“. Floarea despre care e vorba, pală și fără alt parfum decît cel al „varecului verde-albăstrui“ creștea în crăpăturile unei

---

*Et d'un être inconnu le contact passager,  
Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve...*

RODOLPHE

*Quand la réalité ne serait qu'une image,  
Et le contour léger des choses d'ici-bas,  
Me préserve le ciel d'en avoir davantage!  
Le masque est si charmant que j'ai peur du visage,  
Et même en carnaval je n'y toucherais pas.*

ALBERT

*Une larme en dit plus que tu n'en pourrais dire.*  
Se observă din acest dialog cum două forme opuse ale aceluiași sentiment, dragostea, sfîrșesc, dezvoltîndu-se paralel, prin a da naștere la două concepții diferite asupra lumii și a vieții omenești, una materialistă și cealaltă idealistă.

stînci, pe coama unui țărm, deasupra imensului abis în care se pierdeau „și norii și corăbiile”. „Am cules această floare pentru tine, preaiubită”, reia poetul, și gîndirea sa, reîntorcîndu-se către cea pe care o iubește, pentru a reveni apoi încă o dată asupra valurilor sumbre, șovăielnică, între cele două nemărginiri, cea a dragostei și cea a oceanului, rămîne, ca să ne exprimăm astfel, suspendată ca floarea însăși deasupra imensității ce o atrage. Întreaga sa iubire sfîrșește prin a se topi într-o mare tristețe în timp ce soarele dispare lent iar genunea întunecată pare că-i „pătrunde în suflet” împreună cu fiorii nopții.

Sully Prudhomme, acest poet din nefericire inegal, dezvoltă și el în poezii frumoase precum *Lanțurile* o concepție originală despre iubire și prin însuși acest fapt el îi conferă o nouă poezie. Sully Prudhomme abia observă în iubire acea ardoare vie a pasiunii pe care anticii o vedeau ca fiind exclusivă. În timp ce majoritatea celorlalți poeți a insistat asupra suferințelor dureroase ale dorinței, el exprimă, cu precădere, acea suferință surdă și profundă a legăturii afective de care se temea și Pascal. Îl impresionează mai ales, legătura „fragilă și dureroasă” ce încătușează și poate sfîșia. În consecință, dragostea omenească nu-i mai apare decît ca un efect al solidarității eterne care unește totul în univers și care leagă universul de sufletul nostru. Așa cum dintr-un surîs plăsmuim „lanțul ochilor noștri” și dintr-un sărut pe cel al gurii noastre, tot astfel „lungi fire de mătase” unesc sufletul nostru cu stelele, „o rază de aur fremătătoare”, cu soarele, „dulceața catifelelor” cu trandafirii pe care îi mîngîiem. Sufletul nostru se agață de orice lucru pe care-l analizează inteligența noastră. În felul acesta sîntem învăluiți într-un fel de rețea infinită a iubirii, și din această iubire ne este făcută durerea căci orice celulă iubitoare a sufletului este o celulă sensibilă



și dureroasă. Suferința morală este consecința legăturii afective, ea se reduce la tandrețe:

... Je suis le captif des mille êtres que j'aime.  
Au moindre ébranlement qu'un souffle cause  
en eux,  
Je sens un peu de moi s'arracher de moi-même.

Această concepție despre dragoste se regăsește pretutindeni în poeziile lui Sully Prudhomme:

On a dans l'âme une tendresse  
Où tremblent toutes les douleurs  
Et c'est parfois une caresse  
Qui trouble et fait germer les pleurs.

Nimeni nu a simțit mai bine ceea ce el numește zădărnicia mîngîierilor, adică imposibilitatea de a-i păstra pe cei iubiți, de a se dăruia realmente tuturor și de a-i avea pe toți pentru sine. Dragostea nu-și poate dobîndi obiectul pe pămînt și nici, cînd crede că l-a dobîndit, să-l păstreze. Acest obiect dispare totdeauna în necunoscut, fără a lăsa în noi altceva decît o rană. Poate că omul ar trebui, pentru a suferi mai puțin, să se decidă să iubească „așa cum ar iubi o stea“.

*Avec le sentiment qu'elle est à l'infini...*

În concluzie, toate mișcările sufletului, oricare ar fi ele, devin în epoca noastră mai reflexive și mai filosofice. Așadar, poezia care le exprimă suferă o transformare similară. Această pătrundere profundă a inteligenței în sfera sensibilității este una dintre principalele cauze ale progresului moral și estetic. Într-adevăr, ceea ce determină acest progres este dificultatea crescândă pentru sensibilitate de a simți plăcere atunci când nu este satisfăcută și inteligența. Avem nevoie să gândim pentru a ne bucura din plin. Omul inteligent ajunge deci să disprețuiască plăcerile prea primitive și prea animale ca, de exemplu, plăcerile iubirii pur fizice, neînvăluită și nedrapată sub o mulțime de idei morale, religioase sau filosofice. Plăcerile mai intelectuale dobîndesc, dimpotrivă, o valoare crescîndă. Astfel, pe măsură ce se lărgeste dome-

niul inteligenței se creează noi lipuri de plăcere sau de neplăcere. Poetul le dă o formă. Ideea, de parte de a sufoca imaginea, contribuie adesea la producerea ei. Știința instituie între lucruri noi raporturi care dau naștere unor aparențe neașteptate chiar și pentru ochi. Paleta scriitorului se îmbogățește prin îmbogățirea gândirii. La fel cum, la origine, inteligența pare să fi provenit din capacitatea de a simți, printr-o evoluție în sens invers, o sensibilitate mai rafinată își are sursa în inteligență. În fiecare dintre sentimentele noastre ne regăsim cu toată ființa, atât de complexă astăzi, care încearcă să devină prin gândire egală cu universul. În fiecare dintre frământările noastre simțim trecînd ceva din agitația eternă a lucrurilor și în fiecare dintre senzațiile noastre, cînd ne aplecăm urechea, auzim răsunînd întreaga natură, așa cum ni se pare că deslușim într-o scoică găsită pe prundișul de pe țărm tot murmurul oceanului îndepărtat.



## Capitolul VII

### IN CE MĂSURĂ POETUL SE POATE INSPIRA DIN IDEILE ȘTIINȚIFICE ȘI FILOSOFICE

Am văzut că arta tinde astăzi să se inspire din știință; din legile naturii pe care le descoperă; din marile doctrine morale, sociale, metafizice care au reinnoit fondul de idei din secolul nostru. Unirea dintre spiritul științific și cel filosofic s-a manifestat deja prin autorul lui *Faust* și prin Schiller (ale cărui poezii filosofice au, potrivit lui Lange, o mare profunzime). Problema metafizică a răului nu a fost nicăieri pusă cu mai multă forță ca în poemul lui Byron, *Cain*, capodopera și, probabil, cea mai filosofică operă a sa. Versurile care l-au făcut celebru pe Leopardi sînt versuri filosofice. Cele mai percutante viziuni din *Legenda secolelor* și din *Contemplații*, în care se amestecă, cum spune însuși Victor Hugo, Ezechiel și Spinoza, au întotdeauna un sens moral, social sau metafizic dar din care însă ele nu-și trag valoarea. Există însă, în această privință, piedici de diferite tipuri de care scriitorii din generația actuală par adesea să se lovească. Se cuvine deci să determinăm în ce limite și prin ce metodă arta se poate astfel inspira din știință sau din filosofie.

O primă metodă, pe care o aflăm printre artiștii contemporani, este cea a „naturaliștilor”. Aceștia afișează pretenția de a urmări, aidoma științei, „adevărul exact”, în locul mitului și al jocului imaginației, și cred că-l pot găsi în realitatea brută. Ei pretind, cum spune cel mai important reprezentant al lor, „că se lipsesc de imaginație”

și chiar de sentimentul moral, adică de ceea ce constituie materia poeziei, pentru a se mărgini la senzația pură. Romanticii cereau altădată ca artistul să posede, cum spunea Théophile Gautier, „simțul pitorescului” sau al „exoticului”. Naturaliștii îi cer astăzi să aibă „senzația realului”. Ei mai adaugă, e drept, că această senzație trebuie să fie originală. O senzație originală în contact cu lucrurile, aceasta este, o spune chiar Taine, ceea ce-l caracterizează pe marele artist. Dar, vom întreba, de unde provine această originalitate a senzației? Se datorează oare ea, cum pare uneori să creadă Taine, unei percepții mai facile, mai delicate și mai prompte decât cea a celorlalți oameni? Nu, ea se explică, în plus, printr-o gândire mai vastă, mai sistematică, în chip consecvent mai filosofică. Originalitatea percepției se află mai mult în inteligență decât în simțuri. Cel care gândește devine un artist adevărat. John Ruskin a avut dreptate să afirme: există două tipuri de poeți: unii simt intens dar gândesc puțin și au o viziune inexactă asupra realității. Aceștia sînt poeții de rang secundar. Sînt alții care simt intens, gândesc la fel de intens și văd adevărul exact. Sînt poeții de prim rang. Însăși capacitatea de a simți a poetului se explică în mare parte printr-o capacitate de inducție, de generalizare care îi dă posibilitatea să extragă din lucrul perceput toate ideile indistincte și confuze pe care el le conținea. De aici provine faptul, cum remarcă și John Ruskin, că geniile își dezvăluie întreaga lor măreție pînă și în felul în care tratează amănuntul: *maximus in minimus*; „și această măreție a manierei constă în a înțelege prin gândire, concomitent cu caracterul *specific* al obiectului, și toate trăsăturile de frumusețe pe care el le are *comune* cu sferele cele mai înalte ale existenței”. Această capacitate de a percepe analogia universală în diferențierea universală nu este oare similară cu ceea ce Leibniz numea simțul filosofic prin excelență? Însușirea dominantă care îl caracterizează pe marele poet se întîmplă deci să reprezinte, în fond, facultatea esențială a filosofului.



Majoritatea ființelor sînt, în general, la fel. Diferența principală dintre senzațiile lor rezultă din dezvoltarea mai mare sau mai mică a inteligenței lor, care, cînd nu percepe decît obiectul ca atare, cînd intuiește în el o lume. Călătorul prin ținutul Normandiei zărește șiruri lungi de boi tolăniți domol, cu ochii larg deschiși, privind peisajul proaspăt ale cărui șerpuiți blînde pot fi, întîmplător, chiar atunci reproduse de un pictor. O aceeași imagine se reflectă deci și în ochii omului, și în cei ai animalelor. Deosebirea constă în aceea că în creierul animalelor, această imagine va aluneca fără să lase urme și va dispărea imediat, în timp ce în creierul omului ea va fi capabilă să trezească nenumărate vibrații, se va rafina prin gânduri și sentimente variate care vor sfîrși prin a se suda cu ea, modificînd-o. Această imagine, transformată astfel, în care a trecut ceva omenesc, trebuie s-o surprindă pictorul sau poetul, fixînd-o pe pînză sau în versuri. El trebuie, desigur, să ne înfățișeze o natură reală, copaci adevărați, animale autentice, dar toate acestea văzute de un om, nu de un animal. Toate obiectele care, ca să ne exprimăm astfel, i-au traversat creierul trebuie să poarte amprenta gândirii sale personale și tocmai din această amprentă (în pofida naturaliştilor) își trag obiectele reprezentate valoarea lor cea mai însemnată. Savanții calculează o dată pentru totdeauna „ecuația lor personală” apoi încearcă s-o ștergă pe viitor din calculele lor. Poezia, fără îndoială, trebuie, la fel ca știința, să reproducă lumea, dar ea trebuie, de asemenea, să reproducă tot sufletul omenesc și, în particular, sufletul poetului. La artist, îndeosebi „ecuația personală” constituie geniul, ea conferă operei valoare nepieritoare. Artă nu poate, deci, să se limiteze, nici măcar cît știința, la senzația pură și simplă, la culoare, la sunete, la învelișul și la suprafața lucrurilor. Dacă el își ia tot mai mult drept scop realitatea, aceasta nu va fi doar realitatea aparentă și comună care, în fond, nu este realitatea științifică absolută. Dacă încearcă tot mai mult să reproducă viața, aceasta nu va fi doar viața materială și brutală.

Pentru a fi cu adevărat naturalistă, arta va trebui să procedeze ca natura însăși, care mai întâi ne face să respirăm și să trăim, dar care nu se oprește la atât ci ne face apoi să și gândim.

Credem, așadar, că arta va putea fi mai „științifică” și mai filosofică, fără ca poezia să sufere din această pricină. Departate de noi gândul, de altfel, că un poet-filosof ar trebui să transpună vreodată în versuri categoriile lui Aristotel, sau că un scriitor savant, vrînd să descrie o floare, ar trebui, mai întâi, s-o clasifice printre dicotiledonate! Nu, pentru că exactitatea cea mai scrupuloasă și mai cuminte nu prețuiește nici cît cel mai mic elan al imaginației și al gândirii: „Mirajul pustiului, a scris Ruskin, este mai frumos decît nisipurile lui”. Dar ni se pare foarte probabil ca poetul, și în general artistul, să dobîndească tot mai mult în viitor pe de o parte *spiritul* științific care descrie realitatea așa cum este și, pe de altă parte, *spiritul* filosofic care, depășind realitatea cunoscută în prezent, își pune întrebările eterne despre esența lucrurilor.

Aceasta ne obligă să vorbim despre un alt exces pe care contemporanii noștri nu l-au evitat totdeauna. Dacă naturalistii au greșit cînd au vrut să se mărginească la senzația pură, unii dintre adversarii lor nu au greșit mai puțin cînd au adus în operele lor gîndirea abstractă și stilul didactic. Stilul pur didactic și tehnic a devenit aproape incompatibil cu adevărata poezie. Dacă se poate reproșa ceva unor poeți de reală valoare, ca Sully Prudhomme, este că au căzut uneori în acest gen din care ieșisem după Delille, că au crezut în posibilitatea de a alcătui un curs mai mult sau mai puțin sistematic de filosofie și chiar de fizică în sonete, așa cum odinioară poeții voiseră să pună istoria în rondeluri, în sfîrșit, de a fi descris

*l'échelle où se mesure*

*L'audace du voyage au déclin du mercure (le baromètre)*, de a fi vorbit despre „frumoșii ochi ai adevărului” a căror „ademenire” o urmează savantul, despre „năvalnicele tăvăluguri de fier”



(roțile unui tren), despre „acea stranie corabie atârnată de pînzele sale“ (un balon) etc. Este preferabil să nu se vorbească în versuri despre lucruri pe care oamenii nu îndrăznesc să le abordeze simplu, în limbajul tuturor. Simplitate și accesibilitate, acestea sînt primele calități ale limbii poetice adevărate. Trebuie deci să facem aici o distincție importantă: „*Procedeele științei* — experimentul, analiza, raționamentul inductiv și deductiv — nu pot deveni prin nici un mijloc poetice; numai *rezultatele* lor pot deveni astfel<sup>1</sup>“. Descrierea pură nu a reprezentat niciodată cel mai înalt gen de poezie, *a fortiori*, descrierea lucrurilor greoaie, în mod constant plicticoase: descrierea pentru descriere înseamnă de cele mai multe ori contrariul gîndirii și deci opusul adevăratului spirit filosofic și științific. În fiecare nouă provincie cucerită de știință, poezia poate, incontestabil, să intre și să facă, la rîndul său, act de posesie, dar *în mod gradat*. Lucrul acesta par să-l uile unii poeți contemporani care vor imediat „să pună în versuri“ descoperirile științei ori sistemele complete ale unui sau altui filosof, ca și cum ar fi posibil să pui în versuri altceva decît gîndirea proprie în ceea ce are ea mai personal<sup>2</sup>. Nimic nu este mai opus rolului poetului decît cel al traducătorului sau al compilatului. Adevărurile științifice, pentru a deveni poetice, au deci nevoie de o condiție esențială: trebuie ca ele să fi devenit suficient de familiare poetului însuși și cititorilor săi pentru ca să poată lua forma sentimentului și a intuiției. Poetul poate fi un gînditor, nu un magistru de școală. El tre-

<sup>1</sup> A se vedea M. Sharp, *On Poetic Interpretation of Nature*.

<sup>2</sup> Într-un spiritual studiu intitulat *Un poète philosophe: Sully Prudhomme*, Coquelin afirmă cu dreptate în legătură cu poemul *Justice*: „Mărturisesc, în ce mă privește, că mi se pare instructivă excesiv să tratezi poezia astfel, ca pe o știință exactă. Vom fi foarte înaintați cînd li vom fi dat ei, care este ceva înaripat și efemer, înfățișarea pozitivă și neplăcută a științei. Dacă pentru a urmări gîndirea poetului vom fi nevoiți să desfășurăm aceeași cantitate de atenție ca atunci cînd urmărim teoria lui Kant, ce câștigăm dacă nu-l citim chiar pe Kant?“

buie să sugereze, nu să predea. „Dacă poetul este obligat, scrie Shairp, să-și instruiască în prealabil cititorii în legătură cu faptele pe care vrea să le transpună în limbajul imaginației, el se vede silit toemai prin aceasta să devină rece și lipsit de poezie. Astfel Lucrețius este greoi în acele părți ale poemului său în care *argumentează* și expune filosofic teoria atomistă, dar se înaripează imediat ce abandonînd învățătura, se lasă în voia *contemplării* marilor mișcări elementare și a vastei vieți care pătrunde ansamblul lucrurilor“. Dacă Virgiliu a reușit să fie didactic fără primejdie pentru poezie, cauza a fost că în poezia lui era vorba despre ogoare, plante, țărani; sentimentul naturii venea să se amestece cu descrierea pură a unui meșteșug și a procedeeelor sale.

În rezumat, pentru a inspira arta, știința trebuie să treacă din domeniul gîndirii abstracte în cel al imaginației și al sentimentului. Dacă va exista cîndva posibilitatea să scriem despre ideile universale ale științei, această posibilitate va apare numai dacă vom lua drept intermediar *emoțiile* pe care le trezesc ideile. Numai cu acest preț știința va fi devenit poetică și, cum spunea Schiller, „muzicală“. Într-adevăr, poezia, și anume poezia bazată pe frumusețea sunetelor, are, așa cum opinează esteticienii germani, numeroase analogii cu muzica, această poezie a sunetelor. Or, am văzut că muzica, din ce în ce mai savantă și mai complexă, încearcă să abordeze în simfoniile sale întregul univers. Vocea omenească nu ne-ar mai fi îndeajuns astăzi dacă am asculta-o izolată, separată de acea frămîntare a lucrurilor pe care încearcă să ne-o reprezinte orchestra. În consecință, va sosi poate o zi pentru marea poezie cînd nu vor mai fi suficiente broderiile melodice asemănătoare unor „arii cu rostogoliri“ din vechea muzică italiană. Se va cere atunci o armonie mai amplă și poetul, inspirîndu-se din știință, care, în fond, reprezintă căutarea armoniei universale, se va strădui să asculte și să traducă toate lucrurile în felul său, sub formă de acorduri. Nimic nu va rămîne, în această privință, simplu



și neconvingător, izolat, abstras artificial de restul lumii. Potrivit unuia dintre savanții noștri contemporani, dacă am avea un auz infinit mai acut, am putea percepe, într-o pădure în aparență tăcută, pașii nenumărați ai insectelor, legănarea firelor de iarbă, tremurul frunzelor, vibrația razelor de soare, murmurul continuu al sevei care urcă și coboară în copacii groși. Acest freamăt al vieții în toate lucrurile, această urcare a sevei universale pot fi sugerate intermitent urechii noastre încă primitive numai de filosofie și de știință datorită faptului că prin ele percepem bogățiile armonice răspândite în lume și pe care poetul le condensează în cântul său. Fără ele, n-am putea întrevede adevăratul univers, intui sensul mării simfonii, cu toate disonanțele sale, niciodată rezolvate în care poetul găsește încă, amplificat la infinit, accentul unei voci omenеști.

Există, se pare, trei perioade distincte în dezvoltarea poeziei. Am văzut că, la început, poezia făcea corp comun cu știința și cu filosofia naturii. Ce altceva sînt Rig-Veda, Bhagavad-Gitā sau Biblia, dacă nu mari poeme metafizice în care viziunea colorată de la suprafața lucrurilor se aliază cu puncte de vedere profunde și melancolice asupra realității de dincolo de ele? Filosofi ca Parmenide, Empedocle erau poeți. Alții ca Heraclit, Platon, în felul lor, erau tot poeți. În același timp erau și savanți. La fel era și Lucrețiu. În perioada următoare, s-a produs un fel de diviziune a muncii în gîndirea umană. Au existat poeți care nu erau, să ne exprimăm astfel, decît ființe simțitoare; și au existat savanți cu inteligența în întregime abstractă. Într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat poate redeveni posibilă fuziunea dintre originalitatea poetică și gîndurile inspirate ale științei și filosofiei. Poetul a avut dintotdeauna simț de creator. Poetul a fost pînă în prezent, și va fi totdeauna, un creator de imagini, dar el poate deveni din ce în ce mai mult creator sau evocator de idei și, prin intermediul ideilor, de sentimente. Nu a formulat însuși Virgiliu critica oricărei forme de artă pur imaginativă și sen-

zitivă în ziua în care cineva întrebându-l dacă exista o plăcere capabilă să nu inspire niciodată nici dezgust, nici sațietate poetul i-a răspuns: „Totul devine plictisitor în afară de cunoaștere: *praeler intelligere?*” Acest act al gândirii, pe care Virgiliu sfârșea prin a-l pune deasupra a orice, reprezintă în sine o bucurie în așa măsură încît Aristotel situa în el fericirea divină. Și această bucurie pe care ne-o dăruiește știința, ne-o poate furniza și marea artă. „A înțelege” și a pătrunde sau cel puțin a măsura cu ochii adîncimea a ceea ce este de nepătruns și de nedescifrat, aceasta este plăcerea cea mai înaltă pe care am putea-o găsi în poezie și o astfel de plăcere este fie științifică, fie filosofică. Pe de o parte, am recunoscut, viziunile de ansamblu ale științei au o vastitate care poate da avînt imaginației; pe de alta, în seria marilor enigme ale omului și ale lumii pe care filosofia ne face să le parcurgem, există o atracție de nedefinit și eternă ca în lungile alei cu sfîncși ale templelor egiptene, ce se pierd în deșert. Chiar și pentru cine se dezinteresează de aceste enigme nerezolvate ele își păstrează încă un soi de farmec neliniștitor, căci inteligența, care devine din zi în zi partea cea mai vie și mai pretențioasă a omului, solicită nu atît să fie satisfăcută în întregime cît să fie mereu stimulată. Ceea ce produce plăcerea de „a înțelege” este plăcerea de a gândi care se păstrează și cînd știința își are limitele sale, și cînd gîndirea concepe nemărginirea.



Cartea a treia

## VIITORUL ȘI LEGILE VERSULUI

Instrumente muzicale care au fost vreme îndelungată în mâinile marilor maeștri păstrează în ele pentru totdeauna ceva în plus: melodiile de care a fremătat vioara lui Kreutzer sau Viotti, par să fi modelat treptat lemnul dur. Moleculele lui inerte, străbătute de vibrații mereu armonioase, s-au dispus singure în nu știu ce fel de ordine care le face mai potrivite să vibreze iarăși conform legilor armoniei. Instrumentul pur mecanic a devenit odată cu trecerea vremii un fel de organism în care s-a întrupat însăși arta muzicianului. El s-a obișnuit să cînte.

Versul seamănă cu aceste instrumente aproape insuflețite, create treptat de geniu; orice gîndire străbătîndu-l capătă o voce muzicală și cîntă; s-ar zice că nu trebuie decît să-l atingi pentru a scoate din el o melodie. Această frumoasă rezonanță a versului, atît de puternică în sufletul anticilor și atît de puternică astăzi în sufletul nostru, va continua oare mult timp să ne încînte și să ispitească, să spunem astfel, geniul? Să fie oare destinat acest instrument miraculos, pe care, odată distrus, nu-l mai putem face la loc, să fie așadar destinat, ca toate celelalte, dezorganizării lente, cu trecerea anilor, transformării în pulbere? Dacă poezia este eternă, *versul* va fi și el? Metrul prozodic, transformat de la greci și de la latini încoace, sfărîmat în zilele noastre de școala romantică, are cumva



șanse mari de durată și viață? Încă de pe acum poeți necontestăți precum Michelet, Flaubert, Renan s-au putut lipsi de el. Odinioară, versul domnea în literatură. Grecii făceau chiar legile în versuri. Ce loc neînsemnat deține el astăzi în diversitatea genurilor literare! Pentru ce ar rămâne sentimentul poetic, cum a fost în epocile de altădată, în mod necesar legat de o anumită formă ritmică și muzicală? Într-un cuvânt, poezia cea mai înaltă are oare nevoie de versificare?

Problema care se pune în felul acesta nu interesează mai puțin filosoful decât scriitorul. Ea nu poate fi rezolvată decât printr-o analiză cu adevărat științifică a versului.

Tuturor ne place ritmul și armonia versurilor, fără ca să știm prea mult ce ne place în ele. Ar trebui s-o știm. Ar trebui să știm dacă versul nu este singura formă de limbaj care răspunde complet anumitor stări de spirit prin care omul va trece mereu și dacă, în consecință, versul nu se va menține tot atât cât și omul însuși, în sfârșit, dacă el nu este, așa cum a zis poetul acel

*je ne sais quoi de frêle*

*Et d'éternel, qui chante et plane et bat de l'aile.*

Versul modern<sup>1</sup> este alcătuit din două elemente inseparabile: mai întâi *ritmul* sau măsura (care în versurile lungi devine principiul *cezurei*) și apoi rima. Întreaga știință a versului s-ar putea reduce la studierea acestor două elemente. Această știință a fost obiectul, de câțiva ani, a unui anumit număr de lucrări. În afara câtorva pagini foarte sugestive ale lui Herbert Spencer, trebuie amintită, în special, o lucrare a savantului editor al lui André Chénier, Louis Becq de Fouquières în care acesta a încercat să ofere o teorie completă asupra versificației franceze<sup>1</sup>. În ce ne privește, credem că

<sup>1</sup> Vezi Herbert Spencer, *Essais de morale et d'esthétique*; Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Ch. Renouvier, *Études esthétiques (Critique philos. an 3)*. Vezi, de asemenea, lucrarea lui M.E. Gurney, *The Power of Sound* (London) și un mic tratat interesant al lui, Johannes Weber despre *Illusions musicales*.

versul fiind în același timp, un sistem de sunete vocale, adică de mișcări fiziologice, și un sistem de gânduri sau de emoții, știința versului trebuie să se sprijine pe întreg ansamblul, pe fiziologie și pe psihologie. Așadar în acest punct cu dublă perspectivă, fiziologică și psihologică, trebuie să ne plasăm pentru a examina natura ritmului și a rimei, originea, importanța lor relativă, și șansele lor de durată. Vom întâlni, parcurgând drumul acesta, doctrinele poetice ale romantismului, exprimate cu mult spirit și precizie de Théodore de Banville, acest apărător convins al rimei bogate (și chiar al cuvintelor de umplutură)<sup>1</sup>; vom vedea pînă la ce punct versul romantic — versul secolului al nouăsprezecelea, cu ingambamentele și sonoritățile sale — reprezintă cu adevărat o abatere de la marile legi ce guvernau vechiul alexandrin francez. Pretinsa revoluție realizată de romantism în forma versului este oare altceva decît o evoluție sistematică? Și unde trebuie ea să se oprească?

---

<sup>1</sup> Vezi Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*. Théodore de Banville s-a inspirat deseori dintr-un volum destul de rar astăzi, (*Prosodie de l'école moderne* de Wilhelm Tenint, 1844) ale cărui teorii le exagerează mult.



## Capitolul I

# RITMUL LIMBAJULUI ȘI ORIGINEA SA. FORMAREA VERSULUI MODERN

Adversarii versului îi adresează acestuia o serie de reproșuri, adesea destul de grave. În primul rînd, potrivit prozatorilor noștri „naturaliști”<sup>1</sup>, versul nu s-ar mai potrivi pentru a reda extrema bogăție și mobilitate a gândirii moderne. Un vers frumos sau un poem frumos păreau anticilor și clasicilor ceva perfect în genul său, și definitiv, singura formă capabilă să fixeze ideea pentru totdeauna. Dar nu înțelegem astăzi că ideea nu se poate fixa astfel, că ea progresează neînterupt și înaintează sfărîmînd tiparele cele mai bine cizelate în care poeții au încercat s-o fixeze? Însuși numele de ποίημα, *poiema*, care pare să indice un lucru creat odată pentru totdeauna, complet și în care nimic nu poate fi schimbat, răspunde bine idealului poeziei moderne? Odiinioară se credea în frumusețea absolută cum se credea în binele absolut, în adevărul absolut. De aici, potrivit unuia dintre „naturaliștii” noștri, provine cultul clasic și religios al acestei forme absolut perfecte pe care o pretinde poezia. Versurile își aveau zeul lor și un vers frumos părea o încarnare a lui Apolo însuși. Și în zilele noastre ceea ce-i susține pe ultimii poeți în misiunea lor este iluzia perfectului, a absolutului pe care n-o poate da proza cea mai șlefuită. Ce este mai fermecător și mai puțin adevărat decît să crezi că ai realizat o potrivire de

---

<sup>1</sup> De exemplu, Émile Zola.

idei și cuvinte pe care nimic n-o poate distruge, decît să-ți imaginezi că ai descoperit echilibrul lor etern sau, mai exact, perpetua mișcare a ritmului răscolind silabele și antrenîndu-le în cadență fără a le izbi unele de altele? Proza, adică ceea ce este mai relativ și mai mobil în limbaj, pare mai potrivită pentru exprimarea ideilor noastre moderne, atît de schimbătoare ele înșile. Marile poeme din epocile vechi se aseamănă acelor piramide ridicate pentru eternitate în care popoarelor antice le plăcea să-și însemneze istoria în caractere miraculoase și simbolice. Astăzi, faptele și ideile se succed atît de repede pentru creierele noastre obosite, încît abia avem timp să le transcriem în grabă, cu cea mai mare simplitate posibilă, fără simboluri și figuri sculptate delicat. Apoi lăsăm să zboare în voia vîntului toate aceste foi înegrite. A scrie nu mai înseamnă a grava.

O a doua superioritate a prozei, potrivit partizanilor săi, este de a fi mai exactă decît versul în reproducerea realității, mai științifică, mai impersonală, mai „obiectivă“, într-un cuvînt, ca toate lucrurile de mijloc. Pe de altă parte, ea a dobîndit în prezent o asemenea suplețe încît nu dă înapoi în fața niciunuia dintre efectele rezervate pînă acum poeziei. Proza este o invadatoare care transformă în folosul său și-și însușește tot ceea ce a creat versul. Ea s-a îmbogățit cu o mulțime de expresii figurate, de cuvinte-imagini, produse prin contribuția versului. Temperamentele de poeți au înfăptuit revoluția romantică. Astăzi de ea profită cel mai mult prozatorii și printre ei se află numele cele mai ilustre. Proza a acaparat moștenirea poeziei epice și didactice. Îi mai trebuie puțin ca să pună stăpînire deplin și pe teatru. Ea a făcut romanul modern. În zilele noastre cîți scriitori ale căror nume sînt cunoscute de toți, cîți romancieri sau critici, după ce au început prin vers, nu l-au părăsit aproape mai tîrziu?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A. Daudet, A. Theuriet, A. Lefèvre etc. și, mai înainte Sainte-Beuve, Th. Gautier, E. Quinet a căror proză, se simte în multe locuri, „a atins trandafirul, adică poezia“.



Sainte-Beuve constata acest fenomen și, oarecum, îl deplîngea, cu toate că el însuși fusese un exemplu. Sainte-Beuve medita cu amărăciune la toate acele idei aruncate de el și de alții în hazardul prozei, în placiditatea îndeletnicirilor zilnice și le compara cu „praful de aur imbarcat pe coji de nucă, în voia valurilor“. Mai mult decît inspirație, acum trebuie curaj pentru a scrie în versuri. „Să găsec șase versuri frumoase! strigă spiritual Taine (încă un poet lipsit de ritm); dar aș prefera să conduc o armată... Au fost situații în care soldații singuri au cîștigat bătălia. Dar să găsec șase versuri frumoase!“ Încă de pe acum proza este limbajul care triumfă în fața majorității; nu va fi el oare singurul sau aproape singurul limbaj al zilei de mîine?

După opinia noastră, versul nu este atît de artificial pe cît pretind partizanii exclusiviști ai prozei. El își are originea în însăși natura omului, și, drept urmare, ea are șanse de durată nelimitată. Potrivit datelor fiziologiei, limbajul ritmat al versului, care urmărește să exprime, înainte de orice emoții, are el însuși drept cauză primă emoția. Este o realitate că, sub influența sentimentelor puternice, gesturile noastre tind să ia o aparență ritmată. Legea „difuziunii nervoase“ face mai întîi ca excitația născută în creier să se propage mai aproape sau mai departe străbătînd membrele, precum undele în apa mai înainte liniștită. În plus, „legea ritmului“ care, potrivit lui John Tyndall și Herbert Spencer, determină toate mișcările, schimbă agitația în mișcare ondulatorie regulată. La o simplă nerăbdare sau neliniște piciorul tresare și începe să trepideze, în cazul unei suferințe fizice; uneori în cazul unei suferințe morale, corpul, în întregime, se agită și, dacă emoția nu este prea violentă, el tinde să se balanseze înainte și înapoi și să-și regularizeze agitația. În sfîrșit, o bucurie foarte intensă îl incită să sară și să danseze. Aceleași legi și aceleași fenomene se manifestă și în privința organelor vorbirii. Atingem aici un fapt esențial: cuvîin-

tul, ca urmare a excitației nervoase dobîndește o forță și un ritm apreciabile. Un orator înfierbîntîndu-se introduce ca urmare în discursul său măsura și cadența care lipseau la început. Cu cît gîndirea sa devine mai puternică și mai bogată, cu atît cuvîntarea sa devine mai ritmată și mai muzicală. La fel, dacă am putea surprinde și nota limbajul pasionat al unui îndrăgostit am descoperi în el un fel de legănare, de unduiri regulate, de stanțe lirice schițate sumar. Alfred de Musset a observat, privitor la limba versurilor, această însușire a ei, și anume că lumea „o înțelege și nu o vorbește”. Cu toate acestea, în anumite momente ale vieții noastre toți am vorbit-o, dar de cele mai multe ori fără să ne dăm seama. Vocea noastră a avut acele inflexiuni melodice, limbajul nostru a împrumutat ceva din ritmul care ne încîntă la un poet. Tensiunea nervoasă a trecut însă. Ne-am întors la limba mediocră și obișnuită care corespunde unei stări medii a sensibilității. Versul ne face să ne înălțăm cu un ton în gama emoțiilor. Să fixeze, să perfecționeze o astfel de muzică a emoției, aceasta a fost inițial și este încă și astăzi arta poetului. Versul ideal ar putea fi definit drept forma pe care tinde să o ia orice gîndire pasionată.

Versul (cel puțin cît ține de principiul său de bază, ritmul) nu este deci o operă factice. Omul nu a devenit poet și nici măcar versificator dintr-o fantezie mai mult sau mai puțin trecătoare a spiritului său, ci potrivit unei legi științifice. Se cuvenea să se admită încă de la început aceste principii ale oricărei științe a versului, principii a căror schițare a oferit-o Herbert Spencer în *Eseurile sale* și pe care Becq de la Fouquièrre a greșit cînd le-a neglijat în *Traité de versification*. Nu numai că plenitudinea armoniei este semnul natural al profunzimii sentimentului, dar, în plus, în virtutea unei alte legi psihologice, legea contaminării simpatetice, ea tinde să transmită sentimentul în sufletul auditoriului. Astfel, a vorbi în versuri înseamnă deja a declama prin simpla



cadență a exprimării proprii. Sufăr prea mult, sau sînt prea fericit pentru a exprima ceea ce simt în limba uzuală. Ritmul versului se aseamănă bătăii inimii, devenită sensibilă la ureche și reglîndu-ne vocea, în așa măsură încît celelalte inimi sfîrșesc prin a bate la unison.

La fel cum versul exprimă în chip natural emoția și o propagă, el reprezintă, totodată, și un mijloc de a concentra asupra ei, fără nici o pierdere de forță vitală, inteligența auditorului. Într-adevăr, un limbaj în care totul este ritmat și regulat economisește atenția, efortul intelectual. Nu vom ajunge să susținem, împreună cu Herbert Spencer, că proza, în neregularitatea sa completă pretinde totdeauna din partea cititorului un consum mai mare de „energie mentală“, că ea tinde să-l distragă mai mult de la dezvoltarea ideilor sau a emoțiilor și că ritmul, dimpotrivă, ne îngăduie să ne economisim forțele, dîndu-ne posibilitatea „să prevedem doza de atenție necesară pentru înțelegerea fiecărei silabe“<sup>1</sup>. Versurile frumoase sînt descori mai greu de înțeles decît proza. Dificultatea lor se datorează fie condensării expresiei, fie caracterului mai elevat al gîndirii. Trebuie totuși să recunoaștem că, prin el însuși, limbajul ritmat pătrunde mai repede și lasă mai multe urme în creier. Din acest punct de vedere, el este un instrument mai perfect din care au fost înlăturate asprinile care consumau forța vitală. Versul, cu succesiunea regulată a sunetelor sale, cu absența oricărei ciocniri între cuvinte, cu alune-carea ușoară și continuă a silabelor este un ajutor pentru inteligență ca și pentru memorie. Cuvîntului nu i se mai cere decît să dezvăluie gîndirea, fără a o umbri, fără a tulbura privirea care îl fixează. El trece peste ea aidoma unui val limpede a cărui mișcare nu ne împiedică să zărim albia riului pe care o acoperă fără a o ascunde.

---

<sup>1</sup> Vezi în legătură cu acest subiect Herbert Spencer *Philosophie du style, Essais*. Gurney critică întemeiat unele exagerări ale teoriei lui Spencer. (*The Power of Sound*, p. 441).

Concomitent cu faptul că astfel cruță efortul inteligenței, versul produce o plăcere specială pentru sensibilitate. Se cunoaște importanța capitală a ritmului în muzică. Gurney a demonstrat recent că ritmul formează osatura și într-un fel scheletul oricărei construcții melodice. Schimbăm degeaba notele unei teme; dacă păstrăm ritmul intact, impresia muzicală rămâne aproape aceeași. Muzicienii o știu bine și în cutare variațiune a lui Beethoven nu există nici o notă comună cu tema, dar identitatea ritmului este suficientă pentru a menține din plin asemănarea dintre cele două melodii. Limbajul ritmat al versului constituie așadar cu adevărat o muzică, în pofida faptului că, în cazul lui, înălțimea sunetelor nu se modifică atât de mult ca în muzica obișnuită și nu poate fi notată cu precizie.

Plăcerea sensibilă pe care ne-o dă ritmul se însoțește totdeauna cu o plăcere mai matematică și mai intelectuală, cea a *numărului*. A ritma, înseamnă a face instinctiv matematică. Leibniz afirma că urechea calculează inconștient numărul vibrațiilor muzicale: *musica exercitium arithmeticae*. Simțim, cel puțin, numărul timpilor care alcătuiesc ritmul; ritmurile care se descompun în numere pare, au ceva echilibrat, mai stabil, mai deplin armonios pentru ureche decât cele care se desfășoară printr-un număr impar. În consecință, versul măreț și tipic al marilor popoare poetice trebuie ritmat conform unor numere pare. Astfel au fost versul sanscrit și hexametru grecesc sau latin. Așa este și astăzi alexandrinul francez.

După ce am formulat aceste legi generale ale ritmului și numărului, aplicabile la aproape toate sistemele metrice ale poeziei omenirii<sup>1</sup>, trebuie să deducem legile specifice care guvernează versul francez. Se știe că în limbile antice, între silabele scurte și silabele lungi exista o diferență de durată destul de regulată pentru ca silaba lungă să fie

<sup>1</sup> Trebuie exceptat versul chinez. Dar poezia chinezilor nu se poate impune mai mult decât muzica lor.



considerată mereu echivalentă cu două silabe scurte. Pe această diferență de durată, perfect calculabilă, s-a întemeiat versul antic. Acest sistem, în pofida marilor capodopere pe care le-a produs, avea defecte foarte grave care l-au compromis treptat. Defectele, nu totdeauna înțelese de către iubitorii antichității, rezultau din însăși natura limbilor vechi. Ele erau mult mai ritmate decât limbile noastre, mult mai melodice. Or, potrivit legilor fiziologice, este prea puțin firesc, în vorbirea curentă, să-ți ritmezi silabele și să cînți atunci cînd nu ești emoționat. Nu ni-l putem reprezenta nicicum pe Domnul Jourdain vorbind după canoanele ritmului și ale măsurii: „Nicole, adu-mi scufia de noapte“. Exista, în numărul și în cadența constantă a limbilor antice, ceva din aceea exagerare meridională exprimată, deopotrivă, și prin gesturi și care și acum îl face pe italian să-și ridice brațele spre cer cînd spune: „Astăzi plouă“, sau să le ducă în dreptul inimii zicînd: „Mulțumesc doamnă“. Ritmul, deopotrivă cu gestul, este, am văzut, o consecință a emoției. El nu trebuie să-i supraviețuiască, altminteri ia un caracter afectat. Într-o limbă, adevăratele silabe scurte trebuie să fie cele care nu au o mare importanță din punctul de vedere al gîndirii. Silabele lungi trebuie să fie acelea asupra cărora vrem să insistăm atunci cînd citim sau vorbim. Este însă întru-cîtva artificial și convențional să fixăm dinainte și pentru totdeauna fiecărei silabe o lungime precisă și matematică, independent de sens. Acest caracter convențional al cantității prozedice a condus la pierderea ei timpurie în popor<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O cauză anume l-a grăbit dispariția: *accentul tonic* al limbilor antice cădea cînd pe silabele lungi, cînd pe silabele scurte. Și de aici a rezultat ceva anormal, în pofida inimitabilelor efecte de ritm care erau consecința folosirii lui în versurile antice. Într-adevăr, *accentul tonic* este caracterizat printr-o mai mare *intensitate* și chiar printr-o mai mare *acuitate* a sunetului. Or un sunet mai intens, mai ascuțit, mai accentuat cere mai mult efort. Acest efort nu poate dispărea brusc și este urmat de o ușoară prelungire a oricărei silabe ce poartă *accent tonic*. În compensație, silabele care nu au *accent tonic*, tind să se scurteze. *Accentul tonic* era

Totuși metrica antică se supunea aceluiași legi generale ca metrica din zilele noastre. Mai mult decât atât, hexametru era determinat de același număr de silabe ca alexandrinul francez (suma silabelor sale echivala cu 12 silabe lungi). Aceste versuri puternice și stufoase seamănă cu florile ale căror specii au dispărut în prezent și care totuși, odinioară, s-au hrănit cu aceleași raze de soare și din același sol ca acelea de astăzi. Le regăsim când scormonim pământul. Masa tijelor lor înnegrite ne redă ceva din căldura pe care au păstrat-o de secole, dar nimic din acea grație, din acea prospețime luminoasă care strălucea cândva pe frunzele și corolele lor.

Dacă versul antic, întemeiat pe pură cantitate, a dispărut, cauza este, repetăm, faptul că exista în însăși structura sa, un defect esențial. Nimeni asemănător în versul modern. Acesta din urmă este de o arhitectură la prima vedere ceva mai primitivă, dar solidă și rezistentă. Alexandrinul tipic al versului francez se bazează pe această lege potrivit căreia dacă pronunțăm douăsprezece silabe, unele scurte și celelalte lungi, se stabilește un fel de medie între cantitatea lor, devenită nesigură astăzi. Ele se compensează reciproc, se temperează. După ce vor fi defilat pe lângă ureche cu pașii lor sonori, unele alergînd, celelalte cu un mers mai grav ele lasă impresia a douăsprezece individualități distincte, pe care se poate conta în egală măsură pentru a alcătui batalionul sacru al versului. Această asimilare a silabelor, unele cu altele, seamănă, întrucîtva, cu ceea ce în muzică se numește *temperare*, cu deosebirea că durată și nu înălțimea sunetelor este temperată. Versul francez oferă astfel, în teorie, mai multe analogii

---

deci, în limbile greacă și latină, în luptă permanentă cu cantitatea. Versul antic marchează un echilibru esențial instabil între aceste două forțe care trăgeau fiecare spre ea limbajul. Încă înainte de sfîrșitul Imperiului roman versul latin sau grecesc nu mai era înțeles. Astăzi nimeni nu mai este capabil să-și reprezinte efectul pe care-l producea exact asupra urechii. Hexametrii germani sau rușești nu sînt decît o imitație destul de stîngace.



cu pianul, acest instrument de o precizie imperfectă, și care ar fi șocat probabil urechea antică, dar a cărei sonoritate lăsa mult în urmă flautul dublu și lira cu șapte sau optsprezece coarde.

Pentru ce numărul doisprezece, care domină alexandrinul, pare să ne satisfacă cel mai complet urechea? Credem că superioritatea sa, admisă fără discuție de poeți se poate demonstra potrivit următoarelor două legi:

1. Orice succesiune de silabe, mai ales cînd depășește numărul opt, nu poate fi numărată cu ușurință de ureche dacă nu este divizată cel puțin în două părți, astfel încît să formeze o frază muzicală de cel puțin două măsuri. Această divizare se va face cum se face totdeauna în muzică, cu ajutorul unui timp tare pe care-l va marca vocea. Pentru ca vocea să poată marca acest timp tare, este necesar ca el să cadă pe o silabă deja sonoră și purtînd accent tonic. Timpul tare, multiplicînd astfel accentul tonic, va constitui *cezura*.

2. Această cezură trebuie să taie versul fie în două părți *egale*, ceea ce este ideal, fie în două părți *inegale* al căror număr de silabe să ofere raporturi simple și să fie divizibile prin aceeași cifră.

Aceste principii odată stabilite, numai unele versuri ofereau urechii omului condiții satisfăcătoare de armonie pentru ca întrebuintarea lor să se generalizeze: cel de opt picioare care, din nefericire, este evident prea scurt, cel de zece picioare (vechiul vers francez și versul eroic al italienilor, armonios, dar fără destulă forță<sup>1</sup>).

Rămîn, în sfîrșit, alexandrinul și versul de paisprezece sau șaisprezece silabe. Între aceste diverse

---

<sup>1</sup> Pentru ce oare versul de zece picioare, care a lucrat de atîta vreme să ne mai satisfacă, a rămas la alte popoare versul eroic? Fără îndoială pentru că, în celelalte limbi, accentele tonice sînt mai sonore și mai neregulate decît în limba franceză. Aceste accentue tonice introduc o destulă de mare varietate în versul de zece silabe care a putut astfel să se păstreze în pofida simplității ritmului și scurtimii sale. Această scurtime se accentuează și mai mult datorită obiceiului celorlalte popoare de a-și cînta versurile. De regulă, cîntecul prelungește silabele mai mult decît cuvîntul simplu. În sfîrșit, pentru a elibera ritmul de monotonia sa,

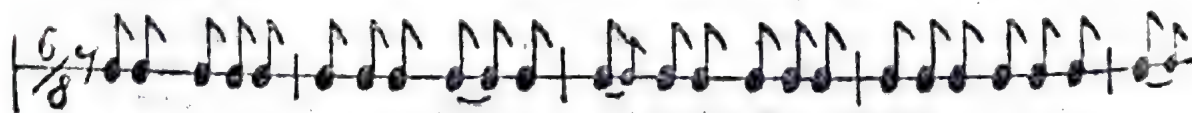
forme ale versului<sup>1</sup> ezitarea este imposibilă. Numărul 12, singurul divizibil concomitent prin 2, 3, 4 și 6 nu are nimic masiv și compact. Raporturile dintre diversele părți în care îl putem diviza sînt deosebit de ușor de observat. El oferă posibilitatea de a analiza versul în fiecare dintre diviziunile sale. În fine, ca să preluăm din punctul de vedere fiziologic ceea ce este valabil, potrivit unei observații importante a lui Becq de Fouquières, alexandrinul corespunde aproximativ timpului mediu al respirației. Or, în versurile mai lungi nu există o frumusețe într-atît de măreață încît să justifice efortul pe care-l pretinde orice frază muzicală depășind acest timp normal.

Încă de pe acum putem să înțelegem structura versului francez. Cu cele douăsprezece note ale sale, presupuse egale în durată și care se subdivid în grupe de șase, el formează o frază de două măsuri în doi timpi, de obicei în  $\frac{6}{8}$ , uneori în  $\frac{2}{4}$ , deseori micști. În această frază, nota a șasea (hemistihul) cade sub timpul tare al primei măsuri și a douăsprezecea, sub timpul tare al celei de a doua. Notînd astfel două versuri, unul în continuarea celuilalt, se obține o frază muzicală perfect corectă și *simetrică*<sup>2</sup>. Îi lipsește, deocamdată, varietatea ritmului. O vom introduce treptat.

celelalte popoare combină la întîmplare două secționări posibile ale versului de zece silabe (4-6, 6-4) și, de multe ori ca în limba engleză, o a treia secționare (5-5). În felul acesta, versul lor de zece picioare este mai variat decît al nostru. Îi este superior, dar ne pare de o sonoritate mai puțin amplă și, în ansamblu, mai puțin fin nuanțat decît alexandrinul unor poeți ca Victor Hugo sau Alfred de Musset.

<sup>1</sup> Vezi mai departe, capitolul III.

<sup>2</sup> Iată, spre exemplificare, două versuri din Racine, avînd ritmul cel mai simplu și cel mai tiple:



Ce n'est plus une ar - deur dans mes veines ca - chée  
C'est Vé - nus tout en - tière à sa proie at - ta - chée



Să observăm mai întâi că silaba finală a hemistihului și cea de la sfîșitul versului, căzînd sub un timp tare, tind să cîștige nu numai în intensitate, ci și în durată. Ele se prelungesc și uzurpă întrucîtva celelalte silabe, dintre care cele mai scurte devin șaisprezecimi. De exemplu, în acest vers de Racine: *Si je la haïssais, je ne la fuirais pas*, vocea, după ce a insistat pe cuvîntul *haïssais*, tinde să treacă grăbită peste restul versului și în special peste silabele puțin importante: *je ne la...* În felul acesta, cezura lungește silaba a șasea și le scurtează, în compensație, pe celelalte. S-a spus că ea ar marca o pauză, o suspendare a vocii. Nu este foarte exact, căci dacă vocea insistă în acest loc, ea poate foarte bine să nu se oprească și chiar, în majoritatea cazurilor, nici nu trebuie să se oprească. La această primă formă de ritm se adaugă imediat multe altele. Într-adevăr, în afară de timpul tare marcat de hemistih, accentele tonice întîlnite în celelalte silabe ale versului le conferă acestora mai multă intensitate și durată. În acest vers de Molière: *La pâle est aux jasmins en blancheur comparable* pronunțarea nu scoate în evidență decît cuvintele *pâle, jasmins, blancheur, comparable* și, în plus, în aceste cuvinte ea insistă mai mult asupra accentelor tonice *â, in, eu, abl*. Ea marchează acordurile vocale reprezentate de fiecare dintre aceste vocale și diftongi. Celelalte silabe intră în umbră. Ele ar putea fi exprimate prin șaisprezecimi sau cel puțin, prin optimi rapide și asurzite. Astfel fraza muzicală a alexandrinului, atît de monotonă la prima vedere, devine variată și se nuanțează în toate chipurile. Nici un vers bine făcut nu trebuie să semene întru totul cu cel care urmează sau cu cel dinainte. Fiecare are individualitatea sa, fiecare își păstrează ritmul propriu, uneori destul de complicat. Se întîlnesc printre silabe deosebirii delicate de durată și

intensitate care, câteodată scapă notației muzicale la fel ca deosebiri de înălțime și timbru<sup>1</sup>.

Astfel revine, treptat, în versul modern *cantitatea*, la început înlăturată din el. Dar cantitatea, așa cum o concepem astăzi, este variabilă și subordonată cuvîntului și sensului frazei. Nu mai există în vers un cuvînt lipsit de însemnătate căruia dicția să-i atribuie o durată și o intensitate fixă. Numai cuvintele aflate în cezură și la sfîrșitul versului sînt subliniate și, prin definiție, ele trebuie să aibă totdeauna importanță. Ritmul alexandrinului, bine înțeles și bine tratat, nu este deci în nici un caz monoton. El are unele dintre calitățile versului antic fără a avea defectele lui. În general, alexandrinii foarte armonioși își sînt suficienți lor înșiși. Izolați, ei își păstrează încă armonia cum ar face-o versurile antice. Alexandrinii poartă un sigiliu, cu mult înainte de rimă, ceva anume i-a consacrat drept versuri. Ceea ce le dă acest caracter muzical este: 1. timpul tare din *cezură* care taie cele douăsprezece silabe ale versului în două părți egale; 2. timpul tare de la sfîrșitul versului pe care l-am putea numi *cezura finală*; 3. *accentele tonice* care subîmpart încă o dată, într-un mod mai mult sau mai puțin neregulat cele două părți ale frazei obținute astfel.

---

<sup>1</sup> Nimic nu ne pare mai ciudat decît notația muzicală adoptată de Becq de Fouquières, care reprezintă alexandrinul clasic prin douăzeci și patru de optimi. El se vede astfel silit să introducă în acest vers timpuri de pauză considerabile pe care nimic nu-i justifică și pe care apoi îi înlătură fără vreun motiv în plus în notația „versului romantic”. Toate notațiile posibile ale versului alexandrin trebuie, pentru a fi întemeiate, să poată reveni la nevoie în două măsuri la doi timpi, variați prin fermată, șaisprezecimi, pauze, virgule, contratimpi, prin nuanțe de multe ori inexprimabile în semne. Aceste notații mai mult sau mai puțin complexe, pe care ne mulțumim să le indicăm aici, evidențiază varietățile ritmului. Totuși, ele pot reveni cu toatele la notația în două măsuri cu doi timpi, cu amestecuri frecvente de ritmuri binare și ternare.



innoiesc ritmul, sfărîmă rigiditatea primitivă a alexandrinului<sup>1</sup>.

Versul modern este gata organizat de îndată ce posedă cele douăsprezece silabe despărțite prin doi timpi tari. Rămîne să le grupăm împreună cu altele. Am studiat într-un mod izolat acest organism delicat. Ne rămîne, ca să spunem așa, să-l studiem în societatea altor organisme asemănătoare. Astfel va apare un nou element, rima.

Rima este, la prima vedere, ceea ce pare mai artificial în versul modern. Pe cît pare de natural ritmul ca expresie a emoției, tot pe atît pare de ciudat, în primul moment, să-ți rimezi bucuria ori suferințele. În consecință, pentru ca să înțelegem rima va trebui să vedem în ea cu totul altceva decît simpla repetare a aceluiași sunet. Ea este un mijloc de a marca măsura, este măsura *devenită sen-*

---

<sup>1</sup> Desigur, versul alb nu poate fi de sine stătător. Totuși, cum am arătat în altă parte (Prefață la *Vers d'un philosophe*) el rămîne în continuare vers și nu este lipsit de armonie. Strecurați-l în mijlocul unei pagini de proză, îl veți descoperi imediat, așa cum este cazul cu cele două versuri găsite de Musset într-un articol de Sainte-Beuve. Dimpotrivă, cuvintele alăturate fără cezură și fără ritm interior ca unele versuri ce ne sînt oferite în zilele noastre și pe care le vom analiza mai departe, aparțin prozei, în pofida revenirii periodice a unei rime satisfăcătoare și chiar bogate. Iată o suită de versuri albe, scoase din poeziile lui Alfred de Musset:

*Je voudrais m'en tenir à l'antique sagesse,  
Qui, du sobre Épicure, a fait un demi-dieu.  
Je ne puis: malgré moi l'infini me tourmente;  
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir.  
Une immense espérance a traversé la terre;  
Malgré nous, vers le ciel, il faut lever les yeux.*

Armonia acestor versuri se păstrează încă deși, bineînțeles, foarte slăbită. Acum să ne imaginăm versuri rimate, fără cezură regulată, și de-o manieră mai mult sau mai puțin asemănătoare cu acelea pe care unii poeți încearcă astăzi să le introducă:

*Tant que mon cœur faible, encore plein de jeunesse,  
N'aura pas à ses illusions dit adieu,  
Je ne pourrai m'en tenir à cette sagesse  
Qui, du sobre Épicure, fit un demi-dieu.*

Orice muzică și orice ritm au dispărut. Rima, în loc să fărînce urechea, mai curînd o șochează, cum se întîmplă în proză.

sibilă și vibrantă pentru ureche. Dacă o considerăm din acest nou punct de vedere, vom vedea că ea se deduce foarte bine din legile fiziologice și psihologice care reglează formarea versului. Rima provine din ritm și Joachim du Bellay scria *la rythme*, ritma încă din secolul al XVI-lea. Când urmau mai multe versuri unul după altul, trebuia să se găsească un mijloc de a le distinge cu precizie pe unele de altele și, în acest scop, să se marcheze insistent timpul tare al ultimei silabe. Acest mijloc era rima. La început, ea nu a fost decât o asonanță, apoi a evoluat perfecționându-se împreună cu însuși sentimentul măsurii. Ea este aceea care, astăzi, conferă unitate versului și face posibilă integrarea lui, fără a-l distruge, în organismul mai complicat al perioadelor poetice și ale strofelor. Ea este modelatorul și principiul de organizare<sup>1</sup> al acestuia. Am putea-o compara cu un balansier care se înalță și se coboară la intervale egale de timp și care, de fiecare dată, bate versul așa cum ar bate o medalie, imprimându-i forma definitivă. În lipsa rimei, durata nesigură a silabelor, specifică limbilor moderne și care, repetăm, nu reprezintă în sine un defect, această durată așadar, ar face imprecisă și fluctuantă însăși durata versului. Dacă în versurile albe există o armonie incontestabilă, această armonie este deocamdată prea vagă. Ele produc asupra urechii o impresie foarte asemănătoare cu aceea pe care ne-o sugerează o serie de fraze muzicale, „încadrate” și bine ritmate în sine, dar cîntate toate în *tempo rubato* de un muzician fără experiență. Urechea încearcă să găsească articulațiile frazelor fără a reuși să le descopere și, permanent decepționată, urmărește cu înfrigurare o linie melodică pe care n-o poate sesiza. Prin intermediul rimei, se introduce ordinea și, ca să spunem așa, lumina în această armonie încă obscură. În perioada poetică în curs de desfășurare se întrevide atunci o corespondență și o dependență reciprocă a părților. Un fel de forță de atracție apropie versu-

<sup>1</sup> Este ceea ce a demonstrat foarte bine Fouquères, P. 19 și urm.



rite unele de altele și le face să graviteze, de-acum înainte, laolaltă, pe aceeași orbită cu o regularitate de mișcări și într-o armonie care nu pot decît să evoce o străveche analogie, aceea pe care filosofii antici o numeau muzica sferelor.

Plăcerii de a ne sugera ritmul, rima îi adaugă o alta, derivată, pe care Fouquières a greșit cînd a vrut s-o negel<sup>1</sup>, aceea de a ne transmite de două ori aceeași consonanță, adică același timbru, același acord armonic. Se știe că fiecare vocală a limbajului are un timbru specific și că timbrul nu este altceva decît un acord între nota fundamentală și sunetele elementare, numite *armonice*<sup>2</sup>. Orice limbaj este deci o suită de acorduri. Dar în timp ce în proză ele se succed fără regularitate, în vers, acordurile revin în număr egal și la intervale egale. Versul, chiar considerat independent de rimă este, încă de pe acum, în chip evident, și fără vreo metaforă o organizare elementară a muzicii închise în limbaj. Ascultîndu-l, urechea va încerca mulțumirea pe care o încearcă în prezența oricărei muzici. După fiecare acord, ea îl va aștepta pe următorul, fără teama de surpriză, fără ca vibrațiile armonioase care se sting în el să fie contrariate de cele care apar imediat. Șirul ritmat al vocalelor, dintre care fiecare reprezintă un acord mut, formează o simfonie estompată, ceva asemănător vocii unei orchestre auzită pe o plajă de la o mare depărtare, fără să poți identifica nici una dintre notele aduse de vînt. Rima completează armonia

<sup>1</sup> Vezi *Traité de versification française* (Charpentier).

<sup>2</sup> Fără să intrăm în experiențele lui Helmholtz, se poate demonstra foarte simplu că variațiile vocalelor se datorează variațiilor timbrului. Trecem sunetul specific al fiecărei vocale printr-o *ghimbardă*\*, fără să pronunțăm cu glas tare ceva, mîrginindu-ne să ne mișcăm buzele în fața limbii subțiri tremurătoare a gîlmardei ca pentru a rosti un *a*, un *e* etc. Diversele poziții ale buzelor sînt suficiente pentru a modifica timbrul notei produse aducînd, odată cu aceste diferențe de intensitate, seriile de sunete armonice din care ea se compune.

\* Instrument muzical-jucărie, format dintr-o limbă subțire de oțel, prinsă între două brațe metalice rotunjite care se unesc. (N. trad.)

prin acorduri de cadență care au rolul unor pauze. Ea este un fel de ecou înapoiindu-ne nu un simplu zgomot, ci un sunet muzical identic, și înapoiindu-l ritmat. Acest ecou regulat prin definiție nu este, în sine, lipsit de farmec. În plus, deoarece fiecare vocală are timbrul ei, vocalele din rimă vor avea ceva din timbrul variat al instrumentelor. Unele, precum *ă* seamănă, întrucîtva, cu timbrul contrabasului. Altele, ca de exemplu *i*, au ascuțimea clarinetului sau a flautului. Fiecare vers se poate recunoaște atunci după timbrul ultimei sale silabe. Unele, ca să ne exprimăm așa, sînt acompaniate cu un instrument, altele cu un altul și regăsind aceste timbruri diferite în strofă trăim o plăcere asemănătoare cu aceea a muzicianului care distinge în orchestră diversele instrumente ce-și trimit, rînd pe rînd, o frază melodică. Plăcerea pe care ne-o dau ecoul și recunoașterea timbrurilor își are partea ei în mulțimea produsă de rimă. Totuși, singură, ea ar semnifica prea puțin. Dovada este faptul că nu o căutăm niciodată în proză, ba chiar o evităm, așa cum o evitau și anticii. Rolul esențial al rimei este deci de a fixa ritmul prin impulsul ei regulat. Ea este metronomul versului. Aceasta este justificarea ei științifică și prin aceasta ea se unește, indirect, cu principiul fundamental al oricărui limbaj ritmat: emoția.



### TEORIILE ROMANTICE ALE VERSULUI. ROLUL CEZURII

În acest tip de morfologie a versului, pe care tocmai am schițat-o în linii mari, am ignorat toate cazurile de dezvoltare neechilibrată și de aparentă monstruozitate care se puteau ivi. Trebuie acum să le examinăm, să arătăm modul în care ele reintră în ordinea firească, cum pot fi explicate și pînă la ce punct se cuvine să le aprobăm. Aceste abateri monstruoase, destul de prețuite astăzi, sînt de trei feluri: 1. eliminarea metodică a silabelor tari din hemistih; 2. ingambamentul folosit în chip sistematic; 3. prin compensație, rima pretențioasă și la fel de bogată.

Romantismul a încercat să reînnoiască alexandrinul clasic și teoriile sale sînt astăzi acceptate de aproape toți poeții contemporani (îl exceptăm pe Sully Prudhomme). Într-adevăr, romantismul și-a pierdut în zilele noastre influența asupra prozatorilor în aceeași măsură în care și-a menținut asupra poezilor o dominație exclusivă. Mica școală numită *parnasiană* nu este decît o ramură umilă a marelui trunchi romantic. Ea provine de la Théophile Gautier, admiratorul și, ca să ne exprimăm astfel, adoratorul lui Victor Hugo, *poeta soverano*, cum spunea Dante despre Homer. Potrivit lui Théodore de Banville care a sistematizat mai precis decît am putea crede principiile estetice ale romantismului, *Legenda secolelor* trebuie să fie „Biblia și Evanghelia oricărui poet francez“.

*Legenda secolelor* nu este numai o capodoperă de poezie, ea ar cuprinde un nou tip de vers, necunoscut în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, un vers construit după cu totul alte principii, adevăratul și singurul vers specific francez. E. Legouvé<sup>1</sup>, care are de partea sa o experiență de cititor versat crede, de asemenea, în existența a două tipuri de versuri distincte pe care el încearcă, este drept, să le unească în aceeași admirație. Sînt „doi zei puternici” spune el împrumutînd un vers din *Athalie* și trebuie să-l slujim pe fiecare la rîndul său. Din nefericire, totdeauna a fost greu să păstrezi armonia între zei ca dealtfel și între regi. Fouquières crede, prin analiză științifică, că poate afirma, și el, că există un *vers romantique*, alcătuit fără cezură la hemistih, mai rapid și avînd mai puține silabe decît alexandrinul clasic. Astfel, dacă ar trebui să dăm crezare în această privință tuturor poezilor noștri contemporani și celor mai mulți dintre cei care, în zilele noastre s-au ocupat de metrică, Victor Hugo nu s-a mulțumit să *transforme* la infinit vechiul alexandrin, el a *creat* pur și simplu unul nou, a creat o metrică nouă:

*Notre oreille, en changeant, a changé la musique.*

Vom cerceta care sînt, după Victor Hugo însuși și după discipolii săi, principiile acestei metrici originale și pînă la ce punct pot fi ele susținute. Nu cumva romanticii se înșală singuri cînd încearcă să formuleze legile artei lor și, oare, există un singur vers în Victor Hugo care să se sustragă legilor versului, stabilite mai înainte?

Lui Victor Hugo îi place să repete că a suprimat cezura și a răsturnat „balanța hemistihului”. Totodată, el a introdus ingambamentul și l-a făcut să se „împotmolească” chiar în mijlocul versului „că mistrețul în iarbă și salvie”. Cît despre rimele sale, ele sînt de o sonoritate neobișnuită, care compensează libertatea ritmului. Anticul Pind se înfioară auzindu-l „zbierînd” ca „fiarele sălbatice”. Rima, scria el odinioară în prefața

<sup>1</sup> E. Legouvé. *L'art poétique d'autrefois et l'art poétique d'aujourd'hui*. (in *Temps*).



la Croinwell, este însuși generatorul metrului francez și adăuga că poetul trebuie să fie totdeauna credincios rimei, această „sclavă regină”. Datorită ei, și prin înlăturarea cezurii clasice, versul s-a eliberat. Altădată, mai spune el în *Contemplații*, versul era o sfirlează zburătoare la capătul căreia se zăreau înfipte „douăsprezece pene în cerc” și care sărea fără încetare din racheta prozodiei. Astăzi, sfirleaza se schimbă într-o pasăre ce dă din aripi, scapă din „cușca cezurii” și se face nevăzută în adâncul cerului ca o „ciocîrlie divină”.

Aceste idei asupra metricii scumpe lui Victor Hugo au fost reproduse succesiv de toți discipolii săi. În zilele sale de entuziasm romantic, Sainte-Beuve striga: „rimă, armonie fără seamăn a versului!”. Pentru Théophile Gautier, poezia „este o artă care se învață”. Esența acestei arte este rima bogată și el avea obiceiul să spună tinerilor poeți care veneau să-l consulte: „Începeți prin a vă face un dicționar de rime”. Potrivit lui Théodore de Banville, care-l aprobă aproape în întregime pe Legouvé, „secretul” artei versurilor ar fi următorul: „Nu auzim într-un vers decît cuvîntul care se află în rimă”. Această formulă rezumă foarte bine teoria romantică. Théodore de Banville deduce din ea, în mod firesc, înlăturarea tuturor „legilor mecanice și încremenite” ale ritmului; versul nu are altă lege decît „friul de aur al rimei”. Așadar, chiar Victor Hugo a făcut o revoluție incompletă cînd a mai păstrat un rest de cezură firavă după silaba a șasea a versului alexandrin. În realitate, cezura poate fi plasată *după oricare silabă a versului*, ceea ce echivalează cu a spune că nu mai este nevoie de ea: „Îndrăznim să proclamăm libertatea totală, strigă Théodore de Banville, și să afirmăm că în aceste probleme numai urechea decide”. E drept, el adaugă această obiecție: „Dar dacă n-am ureche?” La această obiecție el nu răspunde nimic.

Rima, înlocuind măsura și producînd ea singură ritmul, versul va fi totdeauna cu atît mai bun cu cît va fi mai „opulent”. Mai întîi, consonanța

ultimelor silabe ale versului trebuie să fie perfectă: *louis, aloux, devise, divise* etc. Poetul ar accepta mai curînd să-și piardă pe drum o mîină sau un picior decît să meargă fără consoana de sprijin“. Există însă un lucru mai bun decît potrivirea unei silabe: este potrivirea perfectă a două sau mai multe silabe și mai ales a două cuvinte întregi. Cum să numim această identitate de sunet însoțind deosebirea de sens? Este *calamburul*. Romanticismul trebuia să ajungă, prin logica lucrurilor, să-și propună ca ideal „versul calambur“ și aceasta este, într-adevăr, ideea lui Théodore de Banville. Ce înseamnă în fond rima dacă o considerăm în mod științific, separată de ritm pe care îl marchează și căruia îi transmite întregul său farmec? Un calambur incomplet, eșuat. Așadar, cu cît calamburul va fi mai aproape de perfecțiune, cu atît va fi mai bună rima și, de asemenea, versul, deoarece rima face versul.

Valoarea acestui raționament nu poate fi contestată. Se cunoaște, de altfel, marea cantitate de versuri-calambururi aflate încă în poezia lui Victor Hugo: *souffre* rimează cu *soufre*, *Racine*, cu *racine*, *Corneille*, cu *corneille*, *j'ai faim* cu *génovéfain* etc. Să adăugăm că impresia produsă de apropierea unor cuvinte disparate, apropiere constantă la romantici, și care constituie, din punctul lor de vedere, „pitorescul rimei“, are totdeauna o mare analogie cu surpriza produsă de calambur. La fel se întîmplă și cînd aceste cuvinte nu au nici un înveliș sonor identic întru totul. Voi cita rimele: *Marengo-lombago*, *gouine-baragouine*, *affranchimes-cacochymes*, *prodige-callipige*, *tonnez*, *tu n'est qu'un nez*, *boyaux-royaux*, *urêtre-prêtre* etc. Toate aceste efecte reprezintă, ca să spunem astfel, schițe de calambururi. Potrivit lui Théodore de Banville, care în poezia serioasă nu este niciodată deplasat, calamburul reprezintă însuși viitorul comediei. Fără a merge atît de departe, orice romantic consecvent va recunoaște că alexandrinul, o dată redus la rimă, „opulentă și pitorească“ are drept tip și tendință versul calambur: jocul de sunete,



însoțit de o anumită dezvoltare lirică sau comică în ideii tinde să se identifice cu jocul de cuvinte.

Dacă ținta o reprezintă calamburul complet sau parțial, cum oare o va atinge poetul romantic? Limba poetului romantic intenționează să fie limba întregii lumi. Se știe însă în ce măsură, în limbajul uzual, este limitat numărul rimelor bogate. Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle l-au suplimentat printr-o întrebuințare extraordinară de nume proprii (nume de oameni, de orașe, de țări etc.) și de cuvinte tehnice. Cuvintele tehnice trebuie să reprezinte și astăzi, potrivit lui Théodore de Banville, marea resursă a poetului. Cu atât mai rău dacă nu le înțelege el cel dintâi. Înainte de orice el trebuie să găsească rime. „Vă pretind să citiți cât de mult vă stă în putință dicționare, enciclopedii, lucrări tehnice tratând despre toate meseriile și despre toate științele speciale, cataloage de librărie și cataloage de vânzare, cataloage de muzee, în sfârșit, toate cărțile care vor putea spori repertoriul cuvintelor pe care le cunoașteți și să vă informați în legătură cu sensul lor exact... După ce mintea vi s-a mobilat astfel, veți fi bine pregătiți pentru a găsi rime“. Desigur, dar unde este gândirea? Pentru Théodore de Banville, gândirea poetului înseamnă rima. La drept vorbind, poetul nu gândește, el aude rime. Ca urmare, atunci când spiritul său se aplică unui subiect dat, el trebuie să înceapă prin a-și găsi mai întâi „toate rimele“. Probabil că prin analogie Théodore de Banville ar sfătui un pictor să înceapă un tablou prin a fixa mai întâi pe pânză un nas, un picior, niște favoriți înainte de a schița lafa, bucăți de pânză drapate cum trebuie înainte de a desena brațul care urmează să le rețină sau genunchiul care trebuie să le suporte. Rimele odată găsite, cum vor fi potrivite de poet? Problema versului pusă astfel, și astfel o pune întreaga școală modernă provenită din romantism, nu are, rațional vorbind, decât un singur răspuns posibil, acela pe care Théodore de Banville îl va da cu o franchețe minunată. Poetul, spune el, își va potrivi

versurile „astupînd găurile cu mîna sa de artist” și pentru a astupa găurile, el are totdeauna la dispoziție „cuvintele de umplutură”, aceste daruri ale zeilor. Nu există versuri fără cuvinte de umplutură. Căci dacă rima este esențialul, întreaga artă a poetului nu mai constă decît în a lega două rime laolaltă. Or, în privința asta gîndirea singură este neputincioasă, se impune ceea ce Alfred de Musset numea timplărie. Toate acestea se deduc foarte bine din înseși principiile romantismului. „Cei care ne sfătuiesc să evităm cuvintele de umplutură, spune Théodore de Banville, mi-ar face plăcere să lege două scînduri una de alta numai cu ajutorul gîndirii”. Singura deosebire dintre poeții slabi și poeții buni este că umpluturile celor dinții sînt plasate „prostește” în timp ce acelea ale poezilor buni reprezintă minuni de invenție și ingeniozitate. În rezumat, potrivit lui Théodore de Banville, poetul nu are idei în creier, ci numai sonorități, rime, calambururi. Aceste calambururi îl obsedează și îi furnizează ideile sau o aparență de idei. Apoi, ori de cîte ori apare o întrerupere între ideile obținute astfel, poetul „astupă găurile”, cu aceeași seninătate de cuget a unui muncitor zilier destoinic.

Este imposibil să schițăm mai fidel idealul pe care va sfîrși să și-l propună poezia „parnasiană” sau „romantică”, inspirîndu-se nu din chiar versurile lui Victor Hugo, ci din teoriile sale. Să adăugăm că dacă toată poezia se reduce la rimă, ea trebuie să fie accesibilă, „să se învețe”, cum spunea Théophile Gautier<sup>1</sup>. În legătură cu această chestiune, Théodore de Banville se dovedește mai puțin logic decît acest maestru. După opinia sa, arta de a găsi rima este un dar supranatural, divin (ateji, în paranteză fie spus, ar fi excluși de la acest dar). Pe această latură îl va evidenția Théodore de Banville pe poetul său ideal și-l va înnobila în fața noastră: rima este trepietul lui Apollo. Rima, spune el, se arată printr-un fel de lovitură de fea-

<sup>1</sup> Vezi și Wilhelm Tenint, *Prosodie de l'école moderne*, p. 89.



tru „supranaturală“ și inexplicabilă“. Dacă ești poet, cuvîntul tip ți se va prezenta gata înpodobit, adică însoțit de rimă. Nu trebuie să te preocupe găsirea ei mai mult decît s-a preocupat Zeus să-i pună fiicei sale Atena pe cap casca aceea îngrozitoare și să-i atașeze curelele armurii atunci cînd ea a țîșnit din fruntea sa, uluitoare și se înalță ca fulgerul care sfîșie norul“. Iată mitologie, ne, în înțelegere. Pentru ce deci în acord cu Théophile Gautier, Théodore de Banville îl sfătuia adineori pe poetul începător să citească neapărat cataloage de vînzare, de muzee etc. și să aibă o memorie bună? Nu cumva dicționarele și cataloagele de vînzare sînt și mai fecunde decît capul lui Jupiter și oare nu din foile lor îngălbenite are rima norocul să iasă „îngrozitoare și uluitoare?“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Exemplele devin și mai interesante dacă în loc să le luăm din opera măștrilor, le culegem de la poeții contemporani. Jean Aicard de pildă, care a încercat să facă teoria artei sale și a apărut într-o prefață suprimarea cezurii clasice scrie versuri precum:

*Et j'aspire ton souvenir avec paresse...*

*Travaille au bas sans y mettre d'attention...*

Jean Richepin:

*Vous conseille d'appareiller pour les étoiles.*

Guy de Maupassant:

*Des brises tièdes qui font défaillir le cœur.*

În sfîrșit, un poet de origine peruviană, Vergalo, admirat fără rezervă de Théodore de Banville și de Joséphin Soulayr, aprobat într-o oarecare măsură și de Sully Prudhomme și chemat (nici el nu se îndoiește de asta) să regenereze poezia și poetica franceză, scrie aceste versuri care trebuie să fie spuse dintr-o dată, fără nici o cezură, deoarece sînt făcute dintr-o singură aruncătură de penel, „bogate și profunde“:

*Peuvent audacieusement jouer leur rôle...*

*Ou de tout autre moyen de mettre une fin...*

*Tout le monde se trouvait à bâbord, la tête...*

*Chaque homme peut user de son franc arbitre et,*

*Sans pression, aller où non vers lui d'un trait...*

„Acestea sînt versuri foarte armonioase, ne spune autorul lor cu convingere, pline de imagini și neidecum plicticoase. Evident, sînt o reușită artistică. Iată abilitatea creată de noi, factura școlii vergulienel“ Vai de cel care nu înțelege „noile plăceri ale auzului“ și care refuză să-l urmeze pe Vergalo pe drumul pe care acesta, în înțelegere cu Théodore de Banville vrea să trască poezia franceză! „Sînt un poet înnoitor,

Într-un cuvânt, teoria romantică și parnasiană a versului cu excepția acestui grăunte de misticism pe care-l adaugă Théodore de Banville, este foarte logică, foarte conștientă de ea însăși și foarte rațională în consecințele sale cele mai paradoxale. Așadar cele două afirmații esențiale ale sale privitoare la absența cezurii și la bogăția continuă a rimei merită să fie examinate.

Mai întâi, există oare într-adevăr, cum se repetă în fiecare zi, un vers cu totul nou, versul romantic, caracterizat prin absența reală a cezurii după hemistih? Iată câteva rînduri extrase din poeziile lui Leconte de Lisle și François Coppée. Aceste rînduri par să răspundă adecvat noului tip de vers, admis în zilele noastre:

*Et les taureaux, et les dromadaires aussi...*  
(Leconte de Lisle)

*Et triomphant dans sa hideuse déraison...*  
*Comme des merles dans l'épaisseur des buissons...*  
*L'habilleuse avec des épingles dans la bouche...*  
(Fr. Coppée)

*Des grisettes qui lui trouvaient l'air distingué...*  
*Et la fièvre lorsque tout à coup je remarque...*

Desigur, versurile de mai sus nu sînt versuri de tipul obișnuit. Dar se poate oare susține că ele mai sînt versuri? Nici unul dintre aceste rînduri nu mai oferă nimic muzical, nici cel mai slab ritm muzical, perceptibil cu urechea. N-ar fi atunci suficient să deschidem o carte de proză pentru a găsi aici un anumit număr de capete de fraze similare, furnizînd, din întîmplare, douăsprezece silabe? Rima nu poate să le transforme în versuri mai mult decît artificiu tipografic prin care au

---

scrie el în *Poétique nouvelle* (Lemerre ediția a 2-a)... Știu încotro merge omenirea... Realizez o poetică nouă, o prozodie nouă, adică o mare izbîndă în artă, o revoluție... Școala noastră, școala vergaliană este școala progresului și a bunului simț... Poezia contemporană sau cea a secolului al XX-lea va fi vergaliană sau va muri”.

Nu știm dacă poezia contemporană tinde să „devină vergaliană” dar cu siguranță, ea ajunge uneori la cacofonii stranii.



foșt imprimat aliniat, cu majuscule la începutul primului cuvânt. Versurile albe ar fi de preferat față de aceste fraze în care consonanțele vor părea produse, negreșit, datorită întâmplării. Dacă specificul versului, după cum am văzut mai sus, este să exprime și să creeze emoție, să meargă la suflet, este evident că numai calamburul, sau semi-calamburul rimei nu poate da naștere versului. Potrivit legilor psihologice și fiziologice, invocate mai înainte, este necesar deci să căutăm în limbajul ritmat esența propriu-zisă a versului. Or, ritmul dispare acolo unde cezura nu numai că este slăbită, ci total suprimată, acolo unde nu se mai poate bate în nici un fel prima dintre cele două măsuri de  $\frac{6}{8}$ , formată de vers. Așadar, poezii care

refuză cezura hemistihului sînt precum muzicienii care ar voi să se lipsească de ritm, adică de însuși fondul oricărei muzici și al oricărui vers. Arhitecții care ar voi să se lipsească de pietre sau cel puțin de pietrele șlefuite n-ar fi mai puțin ciudați.

Dacă pretinsele versuri „romantice” pe care tocmai le-am citat nu sînt versuri, rezultă oare că alexandrinul conceput de Boileau este singurul posibil? Nici vorbă de așa ceva. Încă din secolul al XVII-lea exista un versificator de geniu, cu mult superior lui Boileau (uneori și lui Racine); ne gîndim la La Fontaine care a mînuit alexandrinul, ca și versurile scurte, cu o iscusință miraculoasă. Mi tîrziu, a venit André Chénier. În sfîrșit, și mai tîrziu, Victor Hugo. Nici unul nu a schimbat într-o manieră fundamentală ritmul versului francez. Dar fiecare dintre ei, și mai ales ultimul, i-a adus transformări considerabile. Pentru a înțelege aceste transformări și pentru a le aprecia la justa lor valoare trebuie iar să preluăm unele date din muzică.

Unul dintre efectele cele mai importante ale artei muzicale îl reprezintă contratimpia și sincopele. Un ritm regulat fiind considerat drept expresia fiziologică a unei anumite tensiuni nervease, ruptura instantanee a acestui ritm va marca o bruscă rupere a echilibrului în organism și invazia

unei emoții noi și tumultuoase care se va transmite auditoriului. În consecință, în muzica pasionată a modernilor, contratimpul, sincopel, toate efectele trase din ritm joacă un rol din ce în ce mai mare. Numai că, să observăm corect, contratimpul nu suprimă în nici un chip măsura. Impresia pe care o produce provine din faptul că urechea, avînd sentimentul exact al măsurii, ghicește unde ar trebui să cadă un timp tare. Mai întîi decepționată în așteptarea sa, ea trăiește apoi un fel de plăcere regăsindu-l, deși cu întîrziere.

Să aplicăm aceste principii ale oricărei muzici la muzica versului.

Poeții care-l luau drept model pe Boileau semănau cu muzicienii cărora li s-ar interzice orice contratimp. Ca urmare, fraza lor melodică a sfîrșit prin a deveni de o banalitate, de o monotonie extremă. Efectele de ritm, dimpotrivă, aveau să-i îngăduie lui La Fontaine, André Chénier și mai ales lui Victor Hugo să transforme la nesfîrșit melodia versului. Dar aceste efecte nu trebuie cunici un chip să stînjenească măsura și să rupă echilibrul frazei muzicale. Or, se știe, cezura și rima marchează măsura în vers. Ele au rolul baghetei unui dirijor. Este deci necesar să le simțim totdeauna prezente și trebuie ca diviziunea rațională a versului în grupuri de șase silabe să se mențină, chiar și atunci cînd nu se intenționează sublinierea cu vocea a acestei diviziuni. Intervalul dintre picioarele al șaselea și al șaptelea reprezintă centrul normal al alexandrinului. Dacă, în mod excepțional, timpul tare poate oscila la dreapta sau la stînga față de acest punct central, este totuși necesar să se simtă o anumită atracție din partea acestuia, o posibilitate de a ne opri la el. Orice ingambament care se produce de la un hemistih la altul sau de la un vers la altul, trebuie să coste un oarecare efort. Acest efort reprezintă însăși condiția efectului său. Trebuie să simt că străpung o linie normală de demarcație. Dacă în muzică un contratimp ar suprima măsura adevărată, el n-ar mai fi contratimp. Însăși ire-



gularitatea să îi explică efectul psihologic și această iregularitate nu există decît prin comparație cu norma, așadar cu măsura păstrată continuu.

Ajungem la această concluzie potrivit căreia dacă versul romantic nu poate exista fără cezura regulată, cel puțin ritmul moștenit de la versul clasic poate suferi transformări foarte numeroase care se justifică din punct de vedere teoretic. Am înlăturat adineaori, ca neîntrînd în timpul versului, cîteva specii într-adevăr monstruoase. Rămîne să vedem prin noi exemple cum pot lua naștere și cum pot trăi alte specii, fără a se abate de la regulile generale ale esteticii. Se poate judeca, în privința asta, prin analogie, pornind de la arhitectură și de la muzică spre poezie.

Esteticienii germani au demonstrat că, în arhitectură, diversele proporții ale liniilor sînt fixate printr-o regulă care a fost numită *regula de aur* și care stabilește un raport simplu între linii. De exemplu, o cruce nu este elegantă decît dacă acest raport simplu există între stîlp și brațele sale. Tot astfel, în muzică, acordurile rezultă, după cum se știe, din raporturile simple dintre numărul vibrațiilor. La fel este și în cazul versului care are, și el, regula sa de aur și căreia trebuie să i se conformeze. Să analizăm aceste versuri împrumutate din *Legenda secolelor* în care găsim, simultan, un ingambament și suprimarea (aparentă) a hemistihului:

...*Et la voix qui chantait*

*S'éteint comme un oiseau se pose: tout se tait.*

Primul vers, foarte bine tăiat, a produs senzația netă a măsurii adevărate. La hemistihul celui de al doilea vers se găsește diftongul sonor *eau* care poartă accent tonic. Urechea simte că aici este un timp tare, vocea pare că ar trebui să se sprijine pe el și să facă o pauză lungă. Și deodată ea alunecă. Printr-un minunat efect de ritm găsim sugerată curba sfărîmată a zborului unei păsări sau a unei vibrații ce moare în aer. Nici una dintre

legile versului nu a fost încăleată. Măsura de  $\frac{6}{8}$  a fost păstrată împreună cu un simplu contratimp la măsura a doua și totuși în acest vers se găsește ceva nou. A fost creată o imagine, o idee printr-un procedeu integral muzical, fără ajutorul cuvintelor:

*La porte tout à coup s'ouvrit bruyante et claire...  
Le preux se couche au seuil du puits, son oeil  
s'y plonge<sup>1</sup>*

În aceste exemple, în care contratimpul produce în mijlocul versului o armonie nouă, observăm deja două lucruri: 1. timpul tare al cezurii, chiar dacă este întrucitva slăbit, se poate totuși marca; 2. noul timp tare introdus alături prin substituie este plasat într-o manieră metodică și taie alexandrinul, deja divizat vag de cezura slăbită, în două tronsoane noi de 8 și de 4 picioare.

Prima dintre aceste reguli a fost negată de foarte multe ori în teorie. Dar în practică, Victor Hugo s-a supus aproape totdeauna cezurii. De asemenea, el are extrem de puține ingambamente dintre acelea care stînjenesc permanent echilibrul versurilor.

Urechea sa l-a împiedicat, în general, să dea greș, chiar și atunci cînd teoria sa se înșela. În versurile lui, la fel ca în însăși natura lucrurilor, orice contratimp, tocmai fiindcă este un *efect*, nu

---

<sup>1</sup> Să observăm că efectul căutat în toate aceste versuri dispare dacă la lectură nu se sugerează ușor, cu vocea, punctul în care ar trebui să cadă timpul tare. Să citim, de exemplu, versul următor așa cum ar dori unii versificatori de astăzi, împreună cu Charles Renouvier și Becq de Fouquières, tăindu-l în trei tronsoane:

*Les dieux dressés — voyaient grandir — l'être effrayant.*

Întreaga forță a cuvîntului *grandir*, pusă în relief de contratimp se estompează și versul devine nu numai schiop, ci și banal. La fel, versul ce urmează se dizlocă și își pierde orice ritm dacă este citit astfel:

*Il est grand et blond ; — l'autre est petit, — pâle et brun.*

Evident, vocea trebuie să insiste asupra cuvîntului *l'autre*, care exprimă un raport de opoziție și versul trebuie să revină la forma clasică.



devine niciodată o regulă. În consecință, oricît ar fi fost el de ironic, de obicei nimic „nu schioapătă în versurile sale”<sup>1</sup>. Poeții și esteticienii moderni se bazează pe o analiză inexactă chiar a versului lui Victor Hugo, atunci cînd compun alexandrini fără cezură după piciorul al șaselea. Acest picior metric trebuie să fie *toldeauna* urmat de o silabă sonoră, purtînd accent tonic, peste care vocea urmează să alunece intenționat, după dorință, nu constrînsă. Asadar, nimic nu este mai inacceptabil decît cuvintele sfîșiate, de către poeții contemporani, între cele două hemistihuri, sau articolele ce cheamă substantivul rămas în cealaltă jumătate a versului sau decît pronumele *que* și *qui*, încercînd fără succes să se așeze, aidoma unui picior schiop. Nici unul dintre articolele, pronumele sau conjuncțiile, mai ales cele formate dintr-o singură silabă, nici unul dintre cuvintele care nu au, ca să spunem astfel, o existență independentă de cuvintele care urmează, nu poate fi plasat în piciorul al șaselea. Dacă totuși un poet își asumă o dată, în întrecere, libertatea de a introduce în vers o expresie cu adevărat viguroasă care îl copleșește și, ca să ne exprimăm așa, distruge versul, în ultimă instanță l-am putea înțelege; dimpotrivă, pentru versurile slabe și prozaice, aceste cacofonii, mult mai șocante decît hiaturile, sînt firești. Conform unei teorii cu adevărat știin-

---

<sup>1</sup> El a scris în legătură cu „versul romantic” dînd simultan preceptul și exemplul:

*L'alexandrin saisit la césure, — et la mord.*

Discipolii săi ar tăia acest vers așa cum îl tăiem noi aici și ar opina că nu mai există cezura după hemistih. Ea există însă permanent și pentru a dovedi acest fapt este suficient să imaginăm versul plat care urmează în care nu se mai observă nimic din pauza după hemistih:

*La césure dans l'alexandrin disparaît.*

Ea a dispărut atît de bine încît acesta nu mai e vers.

țifice a versului, credem că asemenea licențe nu pot fi niciodată justificate<sup>1</sup>.

Cezura odată păstrată, ne rămîne să examinăm locul noului timp tare introdus în vers de La Fontaine, André Chénier și Victor Hugo.

Așa cum am văzut, acest timp tare se mărginește, în majoritatea cazurilor, să subdividă versul în două părți, una din patru și celalaltă din opt picioare. În alți termeni, fără a face să dispară în întregime pentru ureche raportul inițial dintre cele două hemistihuri (6 și 6), el introduce un raport nou (4 și 8) ce revine, prin simplitatea sa, la ceea ce s-ar putea numi regula de aur a versului.

<sup>1</sup> Becq de Fouquières, care încearcă să le scuze, declarînd că versul romantic este un vers de tip nou, socotește patru cezuri în alexandrinul clasic. El numără numai trei în versul „romantic” și trage concluzia că el durează numai trei sferturi în raport cu alexandrinul. Sînt afirmații intrucîtva fanteziste și, după opinia noastră, chiar contrare adevărului. Versul clasic nu are, în general, decît două accente tari ritmice și o singură cezură. Versul zis „romantic” înmulțește accentele ritmice și cezurile. Mai mult, el acumulează ideile și frazele și, la fiecare frază, ajunge să fie în mod firesc tăiat de virgule și puncte. Drept urmare el nu numai că este la fel de lung, ci foarte adesea este chiar mai lung decît versul clasic. În același număr de picioare, el reține mai multe idei și mai multe cuvinte asupra cărora gîndirea și vocea pot să întîrzie. Aceste două versuri:

*Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle.*

*Durandal heurte et suit Closamont; l'étincelle...*

au o durată egală, și chiar superioară, în raport cu alte două:

*Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,*

*Arrête ses coursiers, saisit ses javelots.*

Lucrul este atît de evident încît nu mai insistăm. Cît despre versurile fără cezură normală pe care Becq de Fouquières le-a propus justificîndu-le prin acea stranie teorie a „versului romantic”, e suficient să le cităm, fără comentarii (sînt versuri de Victor Hugo, aranjate de Becq de Fouquières. Îndreptăm o greșală lăsată de el în primul):

*Tout était sec, hors un peu d'herbe autour du puits...*

*Les Arabes firent la nuit sur la prairie...*

*La tempête est une sœur des longues batailles...*

*Prends le rayon, prends l'aurore, usurpe le feu...*

*Il est grand et blond, et l'autre est court, pâle et brun...*

Tot ce se poate spune despre aceste versuri este că ele prețuiesc tot atît ca acelea ale poezilor pe care i-am citat mai sus. De altfel, ele sînt construite după aceleași principii.



În consecință, versul lui Victor Hugo, bineînțeles, este superior versului lui Boileau pentru că el cuprinde două armonii de număr în loc de una și concentrează, ca să spunem astfel, farmecul a două versuri într-unul<sup>1</sup>...

<sup>1</sup> Alexandrinul lui Boileau se compunea din două versuri de șase silabe alăturate; versul romantic alătură în plus un vers de opt picioare și un vers scurt de patru. Pentru a ne da seama de factura sa, să luăm două versuri de opt silabe, de exemplu, următoarele două din Victor Hugo (*Raze și umbre*):

*Levez les yeux, levez la tête!*

*La lumière est en haut! marchez!*

Observ că silaba a șasea din primul vers poartă un accent tonic și că este destul de sonoră pentru a marca o cezură ascunsă; pot atunci să introduc acest vers fără nici o modificare într-un alexandrin și obțin următoarea frază muzicală, cu un ușor contratimp care produce imaginea:

*Levez les yeux, levez la tête! La lumière...*

Acum de ce oare forma de opt și patru silabe adoptată în multe dintre versurile lui Victor Hugo satisface în mod deosebit urechea? Explicația este că ea dă loc unor raporturi numerice foarte ușor de perceput. După forma clasică a alexandrinului (6 și 6) care prezintă pentru ureche două numere egale, forma de 8 și 4 (sau de 4 și 8) este mai bună deoarece ea oferă un număr dublu față de celălalt. Se poate susține și forma de 10 și 2. Dar, cum raporturile dintre numere sînt mai complexe, ea este mai dificilă și se întâlnește rar. Iată în această privință un exemplu remarcabil:

*Sa chevelure était une forêt; — des ondes,*

*Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes.*

Forma de 9 și de 3 silabe (sau de 3 și de 9), oferind în continuare raporturi simple, nu este lipsită de armonie. Ceea ce o face mai puțin frecventă este faptul că versul de 9 silabe, pentru a fi bun, are, în general, nevoie de două cezuri și astfel se confundă cu versul alexandrin în mijlocul căruia este introdus.

*Pourtant je te fais grâce, ayant ri. — Je te rends*

*À ton ancre, à ton lac, à tes bois murmurants.*

Rămîne o ultimă formă (7 și 5 sau 5 și 7 silabe) care, după opinia noastră, în majoritatea cazurilor nu poate fi justificată. Ea oferă raporturi numerice complexe foarte neplăcute pentru ureche. Victor Hugo, în general ireproșabil sub raportul armoniei, nu o întrebuițează decît foarte rar — poate de două sau de trei ori într-o mie de versuri. Vom cita un caz în care el nu a reușit să obțină o asemenea formă acceptabilă:

*Ce nom Jéhovah, comme à travers des éclairs.*

Se observă cât de simplă este „revoluția romantică” de fapt și cât de mult au greșit cei care au făcut-o cînd au văzut în ea un fel de bulversare a versificației. În fond, tocmai simplitatea i-a determinat fecunditatea. Victor Hugo nu înlătură cezura, el o multiplică, plasează o a doua cezură după cea dintîi și prin aceasta, versul cîștigă în loc să piardă. Așadar, „versul romantic” și „versul clasic”, de atîtea ori contrapuse de către poeții noștri nu fac decît unul; alexandrinul, așa cum l-a conceput Victor Hugo, nu este un vers nou. El este versul clasic ajuns la dezvoltarea sa deplină, avînd cea mai mare complexitate ritmică, fără a fi pierdut nimic din numărul silabelor și din măsură. S-a afirmat că viitorul muzicii moderne l-ar reprezenta varietatea ritmurilor. La fel stau lucrurile și în privința poeziei,

*Peinture qui se meut et musique qui pense*<sup>1</sup>,  
dar cu condiția ca varietatea ritmurilor să nu altereze de fapt niciodată măsura.

Este aici unul dintre rarele versuri ale lui Victor Hugo pe care le putem numi cu adevărat dizarmonice, de o dizarmonie poate imitativă; această împărțire a versului în cinci și în șapte silabe care nu este atenuată printr-un accent tonic suficient pe silaba a șasea este în sine șocantă pentru ureche. Alteori, grație măiestriei, marele poet a reușit aproape să salveze ceea ce au mai rău raporturile numerice dintre cinci și șapte. În acest scop, el plasează alături de silaba a șasea un cuvînt monosilabic sonor și reprezentînd o idee importantă care, prin acest contratimp dur ajunge uimitor de reliefat. Altădată, în loc de un cuvînt monosilabic, el întrebuițează un cuvînt de două silabe precum *aime*, *plane* etc., ceea ce mai atenuează surpriza urechii.

*Et les coups furieux pleuvent; son agonie...*

Acest vers frumos este cu atît mai desăvîrșit cu cît, în pofida timpului tare al silabei a șaptea, el revine apoi la adevărata formă a versului romantic, de opt plus patru silabe.

În rezumat, se poate simplifica teoria versului așa-zis romantic reducînd toate formele sale la patru dintre care prima este și trebuie să fie utilizată frecvent: 8 și 4 (sau 4 și 8) silabe, 10 și 2 (sau 2 și 10) silabe, 9 și 3 (sau 3 și 9) silabe, și 7 și 5 (sau 5 și 7) silabe. Prin aceasta unele afirmații conținute de tratatul lui Becq de Fouquières despre versificația franceză se năruiesc.

<sup>1</sup> E. Deschamps.



### MĂSURI PROZODICE NOI. DESPRE HIATUS

Romanticii n-au modificat numai ritmul vechiului vers alexandrin. Ei au încercat să creeze și măsuri prozodice noi. Mai mulți poeți contemporani reînnoind tentativele din secolul al XVII-lea, au scris versuri de 9, 11, 13, 14, 15, și 16 silabe. Aceste tentative au fost făcute, în general, în afara oricărui spirit științific și fără o metodă riguroasă logic.

Să reamintim principiile stabilite mai sus și pe care trebuie să le urmăm în acest gen de încercări: 1. orice vers ce depășește opt silabe<sup>1</sup> trebuie să aibă una sau mai multe cezuri, ușor de perceput cu urechea; 2. versul poate fi tăiat prin cezură în două părți inegale și în aceste două părți numărul silabelor oferă *raporturi simple* și sînt divizibile prin aceeași cifră. Este ceea ce se întîmplă pentru versul

---

<sup>1</sup> Versul de 8 silabe are și el cezuri, dar dispuse neregulat. Cezura tipică îl taie totuși în părți egale:

*L'un à Pathmos, — l'autre à Tyane,*

*D'autres criant: — «Demain, demain!»*

*D'autres qui son — nent la diane*

*Dans les sommeils — du genre humain* (Victor Hugo)

Raportul numeric dintre cele două părți este în acest caz de o simplitate perfectă: 4 și 4. Alteori el este de 2 și 6 sau de 6 și 2, ori de 3 și 5 (sau 5 și 3). Raportul în acest ultim caz este mai complex, dar inteligența îl percepe cu ușurință pentru că este vorba despre două numere foarte mici, și în interiorul unui ritm constant este introdusă o simplă variație.

de 10 silabe, tăiat în două părți, de patru și, respectiv, de șase silabe:

*L'amour forgeait; au bruit de son enclume  
Tous les oiseaux, troublés, rouvraient les yeux*  
(Victor Hugo)

În ciuda inegalității celor două hemistihuri, urechea nu este șocată pentru că ea percepe fără efort raportul dintre cele două numere pare.

Dimpotrivă, în loc de numerele 4 și 6 să punem 3 și 7 sau, înlăturînd o silabă, 4 și 5 ori 3 și 4. Vom obține raporturi matematice șocante pentru ureche. În lipsa cunoașterii acestor reguli, au fost compuse versuri de 9 silabe care sînt cu adevărat de neadmis:

*En proie à l'enfer plein de fureur,  
Avant qu'à jamais il resplendisse,  
Le poète voit avec horreur  
S'enfuir vers la nuit son Eurydice* (Th. de Banville)

*Je n'aimai pas le tabac beaucoup* (Sedaine)

Să tăiem în schimb versul de 9 silabe în părți egale, să stabilim, adică, două cezuri, una după silaba a treia, alta după a șasea<sup>1</sup>. Vom obține unul dintre cele mai armonioase tipuri de versuri din limba franceză, mai ales în strofe:

*Oui, c'est Dieu — qui t'appelle — et t'éclaire!  
A tes yeux a brillé sa lumière,  
En tes mains il remet sa bannière,  
Avec elle apparais dans nos rangs* (Eugène Scribe)

*L'air est plein d'une haleine de roses* (Malherbe)

Dacă un poet adevărat și-ar putea însuși acest ritm, el ar putea să producă cel mai mare efect. Căci aceste două cezuri succedîndu-se atît de repede, la intervale egale de timp, dau sentimentul unei armonii prezente continuu și urechea este mîngiată fără ca nimic neașteptat sau disproporționat să vină s-o ia prin surprindere. Monotonia ar fi sin-

<sup>1</sup> Din cele două cazuri, cea mai trebuincioasă este, bineînțeles, prima.



gurul inconvenient al acestui vers dacă am dori să-l întrebuințăm pentru un poem prea lung.

Cît despre versul de 11 silabe, imposibilitatea de a fi împărțit în părți egale sau care să ofere raporturi simple pare într-adevăr să-l condamne. Iată-l mai jos exemplificat în cele două tipuri ce-i sînt caracteristice, cu cezura după silaba a cincea și apoi după a șasea:

*Belle dont les yeux — doucement m'ont tué* (Ronsard)

*Et le ciel ne voit point — d'amant plus heureux* (Voiture)

Versurile acestea au totdeauna aparența unor versuri alexandrine greșite. Inegalitatea celor două hemistihuri produce efectul unei disonanțe permanente. Pentru a înțelege acest efect, este suficient să înlăturăm o silabă în două celebre versuri ale lui Racine:

*Ariane, hélas! de quel amour blessée  
Tu mourus aux bords où tu fus délaissée.*

Acest distih șchiop pune în evidență întreaga diferență ce separă versul de 11 silabe de un vers adevărat. El nu poate fi folosit decît dacă poetul își fixează drept țintă să producă un fel de iritare, de agasare a sistemului nervos.

Din același motiv, versul de 13 silabe nu poate fi justificat:

*Le chant de l'orgie — avec des cris au loin proclame  
Le beau Lysios, — le Dieu vermeil comme une  
flamme* (Th. de Banville)

Un asemenea vers este la fel de șchiop și, în plus, este mai greoi.

La fel stau lucrurile și cu versul de 15 silabe:

*O des poètes l'appui — favorise ma hardiesse* (Baïf)  
Rămîn deci versurile de 14 și de 16 silabe. Au fost încercate versuri de 14 silabe, divizate de cezură în două tronsoane, de 6 și de 8 silabe:

*Voici qu'elle reflue et que, l'une de l'autre écloses,  
Ses vagues sans fracas remontent vers leur lit de  
roses.* (André Lefèvre)

Deși aceste tronsoane oferă o proporție satisfăcătoare între ele, numărul de silabe este deja prea mare pentru ca această proporție să fie sesizată ușor de auditor. Armonia acestor versuri, reală din punct de vedere matematic, tinde așadar să devină nulă pentru ureche. Mai armonioasă este divizarea în două tronsoane egale, de șapte silabe fiecare:

*Il fait meilleur à Paris — où l'on boit avec la  
glace* (Scarron)

Considerăm că acest ultim tip de vers este posibil, dar în fapt el se reduce la alăturarea a două versuri scurte de 7 silabe care nu rimează decît două cîte două. N-ar produce oare aceste versuri un efect și mai plăcut dacă ar rima toate și între ele? Versul de 14 silabe este un alexandrin încărcat și totuși numărul impar al silabelor în fiecare hemistih îl face întrucîtva săltăreț, ceea ce uimește prin contrast.

Cît despre versul de 16 silabe, care se apropie de lungul vers sanscrit, el este incapabil să se plieze la mișcarea gîndirii moderne; este mai curînd o perioadă oratorică, bine cadențată, decît un vers veritabil:

*Je me meurs vif, ne mourant point; je sèche au  
temps de ma verdure* (Baïf)

Structura de 6 și 6 silabe a alexandrinului, sau cea de 4 și 6 a versului de 10 silabe, rămîne deci tipul de aranjamente plăcute urechii. Așa cum am văzut, inteligența nu rămîne niciodată străină de plăcerea auzului. Or tocmai versul de 12 silabe ne furnizează și ne va furniza mult timp încă elementele cele mai variate și resursele cele mai accesibile pentru această matematică inconstientă care, în poezie, la fel ca în muzică, o reprezintă armonia.

Așa cum poeții contemporani au încercat să sfărîme ritmul și numărul de silabe ale versului francez, tot astfel ei au dorit să reformeze legile armoniei silabelor și să restabilească hiatul.

Această problemă a hiatului ne pare mult mai puțin importantă decît cea a ritmului și a măsurii prozodice pentru că versul francez cu hiat a existat



mult timp și poate încă să existe. Opinăm că asupra acestui punct există puține reguli absolute. Totuși, există această regulă generală a mecanicii potrivit căreia o mișcare se realizează cu atât mai multă ușurință cu cât ea dă loc la mai puține fricțiuni.

Întîlnirea dintre vocale este condamnabilă, deoarece, din punct de vedere științific, reprezintă o pierdere de energie pentru organele vocale și o sursă de oboseală pentru ureche.

Așa cum a demonstrat Becq de Fouquières, hiatul este o întrerupere bruscă, o soluție de continuitate în ton. Cînd pronunțăm două vocale consecutive, foarte distinct, și le accentuăm pe amîndouă, curentul de aer expirator trebuie să se oprească după prima vocală pentru a aștepta ca gura să fie pregătită pentru emisia celei de a doua. Rezultă de aici un moment de tăcere care suspendă gîndirea și orice senzație acustică<sup>1</sup>. Hiatul va fi cu atât mai evident, cu cât fiecare dintre silabe va purta un accent tonic mai marcat. Dimpotrivă, dacă prima silabă este accentuată mai slab, ea va tinde să se topească în cealaltă și să formeze un sunet compus, un fel de diftong în care orice hiat dispare. Acesta este motivul pentru care întîlnirea dintre vocale în interiorul cuvintelor nu oferă, în general, nimic șocant pentru ureche: *suavité, Danaé, poète, jouet* etc. Sunetele compuse au, dimpotrivă, o expresie mîngietoare. Cî totuși altceva este întîlnirea dintre vocale ce fac parte din două cuvinte distincte și care astfel nu au o existență independentă una de alta. Această întîlnire, în limba franceză, nu poate avea loc fără o ciocnire într-adevăr neplăcută. Explicația este că în limba franceză accentul tonic cade exact pe ultima silabă a fiecărui cuvînt. Vocea, în momentul în care se prelungea articulînd această silabă, se găsește deci oprită brusc în dezvoltarea sa. Avem sentimentul unui obstacol care intervine, al unui fel de șoc. Șocul este cu atât mai violent cu cât sensul frazei

<sup>1</sup> În legătură cu această chestiune, a se vedea un excelent capitol din Becq de Fouquières, p. 289.

permite mai puțin oprirea între cele două cuvinte sau cu cât vocala celui de al doilea cuvânt este mai puțin surdă. De exemplu acest hiat: *l'oiseau apparaît* este mai dur decât un altul, de pildă: *l'oiseau ami de l'homme* deoarece silaba *ap* poartă un accent tonic secundar în timp ce prima silabă din cuvântul *ami* nu poartă.

În concluzie, limba franceză este infinit mai potrivită pentru hiaturi decât celelalte limbi: 1. din pricina repartizării accentelor sale tonice; 2. din pricina pronunțării distincte și independente a fiecăreia dintre silabele sale; 3. din cauza sunetului deschis și simplu al vocalelor sale care pot mult mai greu decât cele din alte limbi să se contopească una cu alta. În limba engleză, dimpotrivă, sunetul unei vocale constă în fuziunea a două sau trei sunete diferite, uneori a unei veritabile game de sunete. Este suficient să luăm drept exemplu simpla interjecție: *Ah!*

Întîlnirea dintre vocale nu va putea deci nicio dată să fie decât o excepție în versurile franceze. De aici provine surghiunirea din vers a acelor locuțiuni adverbiale, a acelor disonanțe consacrate prin folosire: *sang et eau* (Racine), *folle que tu es* (Musset) *vingt et un* (Hugo) etc. cu mult timp în urmă.

Unele hiaturi precum *il y a* sînt armonioase din pricina fuziunii perfecte a vocalelor între ele. În general, întîlnirea vocalei cu celelalte este mai puțin șocantă deoarece ea se apropie de sunetul unui *l* muiat. Dar, în schimb, întîlnirea dintre *e* și *a* este foarte dură<sup>1</sup>. Pentru ca hiatul să se instituie în regulă și în cutumă în versul francez, va trebui ca pronunțarea de astăzi să se modifice

<sup>1</sup> Ca în versuri precum acesta:

*Qui nous a torturé à fond pour nous lancer... (Vergalo, Le livre des Incas)*

Totuși, Sully Prudhomme, într-o scrisoare publicată de Vergalo și care pare autentică, i-a dat absolvirea completă pentru hiaturile sale. Este vorba, pare-se, de un moment trecător de distracție din partea unui muzician atît de rafinat ca Sully Prudhomme.



profund și să ne îndepărtăm mult de această epocă, la urma urmei chiar atât de invidiat.

În rezumat, versul francez, așa cum este, cu măsurile prozodice pe care le posedă și cu silabele selectate pe care le poate folosi oferă resurse de ritm și armonie cu totul suficiente pentru un poet. Dacă la poeții mediocri ritmul și armonia eșuează în mod obligatoriu, cauza nu aparține nici versului francez și nici chiar, totdeauna, urechii acestor poeți. Ea ține, vom vedea mai târziu, de însăși natura poeziei lor, prea mediocră pentru a fi armonioasă. Ea depinde, ca să ne exprimăm astfel, de însuși demersul spiritului lor: *incessu patuit*. Ritmul fundamental al versului nu înseamnă nimic fără ritmul însuși al limbajului și al ideii care nu este dat de-a gata nimănui și care se organizează în mod spontan în chiar actul inspirației.

## Capitolul IV

### RIMA BOGATĂ

Am văzut că versul este constituit, înainte de orice, de ritm, numărul de silabe și măsură. El reprezintă gândirea deplină și cumpătată, gândul devenit muzical sub înriurirea emoției. În scrisorile lui Gustave Flaubert către George Sand se găsește, în mijlocul paradoxurilor această observație care confirmă ceea ce am spus în legătură cu raporturile dintre ritm și gândire: „Nu există oare, scrie Flaubert, în armonia cuvintelor, în precizia îmbinărilor lor o virtute intrinsecă, un fel de forță divină, ceva etern ca un principiu? Astfel de ce există un raport necesar între cuvântul just și cuvântul muzical? *De ce ajungi totdeauna să faci un vers când îți concentrezi prea tare gândirea?* Legea numerelor guvernează deci sentimentele și imaginile, iar ceea ce pare să fie în afară se află înăuntru“. Dacă legea numerelor guvernează dinăuntru proza, cu atât mai mult ea guvernează dinăuntru versificația. Aceasta îi dă mai multă sensibilitate și regularitate. Cît despre rimă, așa cum am dovedit, din punct de vedere științific ea nu este decît mijlocul de a marca sfîrșitul versului. Din clipa în care, grație ei, măsura a devenit evidentă, rolul său *esențial* s-a terminat. Proza care și-a aprofundează și și concentrează ~~gîndirea~~ *gîndirea* nu parvine la rimă, dar parvine la ritm. Dacă i se pretinde rimei să joace un rol mai important, aceasta



poate fi o chestiune de preferință personală, dar rima „opulentă“ nu are mult mai multă însemnătate într-o teorie științifică a versului francez decât rima anexate (*concatenated*), *funambulești* (*extravagante*) etc. din secolele al XIV-lea și al XV-lea. În nici o epocă istorică rima bogată nu a fost ținută la o cinste atât de mare ca în timpul acestor două secole. Urechile care nu erau încă atât de delicate pentru a fi șocate de hiaturi găseau o plăcere extraordinară în repetarea aceluiași sunete acompaniate de deosebirea de sens. La această epocă versurile erau, potrivit idealului lui Théodore de Banville, „calambururi“ armonioase.

*Pour dire vrai, au temps qui court,  
Cour est un perilleux passage;  
Pas sage n'est qui va en cour,  
Court est son bien et avantage.*

Nu numai rimele *anexate* de acest tip ci și rimele *înlănțuite*, *înfrățite*, *funambulești*, *încoronate* (în ecou) și atâtea altele produceau surprize fermecătoare pentru ureche și pentru spirit. Rima *funambulească* de exemplu, (de la vechiul verb *bateler*, a face scamatorii) care aducea aceeași consonanță nu numai la sfârșitul versurilor corespondente, ci și la hemistihul oricărui alt vers plasat între ele producea efecte plăcute de armonie și, în același timp, complica însuși ritmul, ceea ce nu realizează rima bogată. Ce „stihuitori“ erau Clément Marot și contemporanii săi și cât de mult îi depășeau ei pe parnasienii noștri moderni! Existau atunci combinații de o ingeniozitate fără seamăn, probleme de o dificultate descurajantă rezolvate în joacă, performanțe de imaginație sau de abilitate demne de această epocă în care *Iliada* era păstrată, copiată în întregime, pe pergament, într-un ou de porumbel. Câte poeme nu conțineau, ca oul acesta, comori de răbdare și geniu! Dificultatea învinsă era totdeauna sigură că va provoca admirația, în timp ce adevărata frumusețe era mult mai puțin convingătoare. Este atât de comod să ai „un criteriu“ fix pentru ca să judeci opera de artă! La ieșirea din biserică, o femeie simplă spu-

nea: „Ce predicator mare! A vorbit două ore întregi!“ În felul acesta, sub raportul duratei și al dificultății era apreciată poezia și rima îngăduia să se evalueze mintal mărimea efortului: „Ce versuri frumoase! Sînt atît de căutate!“ Din nefericire, acest gen de frumusețe trece foarte repede. Cu cît într-o operă de artă se simte mai mult efortul, cu cît este mai ingenios aranjată, frizată, dichisită, cu atît mai repede se demodează. Etern nu este decît ceea ce e simplu.

Și tocmai, către această epocă de efort steril, de jocuri rimate și de calambururi au încercat poeții francezi contemporani, de la Théophile Gautier încoace, să revină. Aproape întotdeauna în perioadele în care arta îmbătrînește se produce o reîntoarcere către însăși copilăria artei<sup>1</sup>. În timp ce poeții contemporani imaginîndu-și că urmează exemplul lui Victor Hugo, vădesc o ureche atît de puțin pretențioasă în ceea ce privește cezura, ei au în schimb rafinamente de tot felul în ceea ce privește rima. Explicația constă, după opinia lor, în faptul că acest rafinament al rimei poate să compenseze singur neglijențele din măsura versu-

---

<sup>1</sup> Théodore de Banville năzuiește ca versurile să se facă în maniera lui Chapelain pe care Saint-Evremond îl înfățișează compunînd astfel un madrigal:

*Qui vit jamais rien de si beau...  
(Il me faudra choisir pour la rime flambeau)  
Que les beaux yeux de ma comtesse...  
(Je voudrais bien aussi mettre en rime déesse).*

Théodore de Banville nu s-ar fi mulțumit cu mai puțin de *prophétesse*:

*Que vit jamais rien de si beau  
Que les beaux yeux de ma comtesse?  
Je ne crois point qu'une déesse  
Nous éclairât d'un tel flambeau.  
Sa clarté qu'on voit sans seconde,  
Eclairant peu à peu le monde,  
Luira même un jour pour les dieux...  
Je ne suis pas assez maître de mon génie:  
J'ai fait sans y penser une cacophonie.  
Qui me soupçonnerait d'avoir mis peu à peu  
Ce désordre me vient pour avoir trop de feu.*

Mulți dintre parnasienii noștri moderni sînt niște Chapelains. Dar unii dintre ei nu se mai tem nici de hiat.



lui. Ca și cum o neglijență ar putea fi compensată printr-o afectare! Potrivit unei metafore a lui Sainte-Beuve, reluată de Ernest Legouvé, rima este agrafa de aur ce prinde în jurul trupului lui Venus eșarfa divină, gata totdeauna să cadă și pe care ea o ridică mereu. În vremea noastră Venus se zbate atât de mult, încît eșarfa versurilor se expune unei mari primejdii de a se deșira. În pofida agrafei bogate a rimei, ea va zbura în vînt. Înțelegem neliniștea celor care erau numiți odinioară „bunii clasici“. Acolo unde ușoara slăbire a cezurii este un efect de ritm — ca în toate versurile frumoase ale lui Victor Hugo — ea nu compromite nicidecum versul și nu are nevoie, ca să ne exprimăm astfel, să fie iertată printr-o rimă mai bogată decît rima clasică. Iată versuri din *Eviradnus* în care primul hemistih îl încalecă pe al doilea, al doilea pe cel care urmează; rima este departe de a fi bogată (deși Victor Hugo a rimat exact deseori la fel, cu terminația *anche*). Ritmul este dintre cele mai complexe, efectul de armonie este incomparabil:

*Zéno l'observe, un doigt sur la bouche: elle penche  
La tête, et, souriant, s'endort, sereine et blanche.*

S-ar putea găsi la Victor Hugo și la La Fontaine numeroase exemple de acest gen, cu rime masculine sau feminine. Acolo unde ingambamentul este o calitate, el place prin sine însuși și cu condiția unei reveniri rapide la tăietura tipică a versului. Acolo unde este un defect, bogăția rimelor nu va putea niciodată să-l remedieze, așa cum n-ar putea îmbunătăți un vers de 13 silabe. O rimă bogată nu a salvat niciodată un vers slab.

Printre marii poeți, unii, precum Victor Hugo, au avut un fel de superstiție a rimei. Ceilalți ca, de exemplu, La Fontaine și Alfred de Musset — care, totuși, își luau mari libertăți de ritm — au redus-o la strictul necesar. Așadar, este greu să stabilim empiric, după modelul lor, vreo regulă prescriind rima bogată. Chiar aceia care au avut cele mai multe rafinamente în privința rimei, dovedesc uneori neașteptat o neglijență extremă.

S-ar putea evidenția la Victor Hugo mii de versuri albe sau aproape albe<sup>1</sup>. Autoritatea poezilor nu are deci mare valoare, ca orice autoritate de altfel. Aprecierea publicului ar avea mai multă însemnătate, dar, în general, un cititor care nu este el însuși versificator nu va acorda o importanță deosebită bogăției rimei. Aceasta este o problemă mai curînd de tehnică decît de ureche. Probleme pur tehnice sînt, de exemplu, și acele învinuiri adresate lui Alfred de Musset de către parnasieni. Dacă întîlnim un croitor pe stradă, el va privi mai puțin la noi, ca persoană, decît la tăietura costumului nostru. Dacă este frizer, el va examina felul în care este tuns părul. Dacă este cizmar, va cerceta încălțămîntea. Un străin care sosește la Marsilia este urmărit imediat de o droaie de puști care, privindu-i picioarele, descoperă aici, pe încălțămînt, cîteva fire de praf și-și pun peria la dispoziția lui.

---

<sup>1</sup> *Fiers* rimînd cu *entiers*, *mer* cu *aimer* sau *écumer*, *sourcils* cu *attendent-ils*, *Christ* cu *écrit*, *luth* cu *salut* etc. Th. Gautier se mulțumește uneori cu simpla așonanță și rimează, de exemplu, *baisers* cu *appuyés*. Rimele cu consoane de sprijin, care la Victor Hugo se află de regulă în proporție de 60 % pînă la 80 %, scad brusc în anumite poezii, la proporția care se găsește la Musset: 35 – 40 %, uneori mai puțin. Iată, de exemplu, o strofă din *Contemplații* în care nici o consoanță nu este perfectă, consoana de sprijin lipsind (*resse*, *paisse*, etc.)

*Hier le vent du soir, dont le souffle caresse,  
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard;  
La nuit tombait; l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.  
Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse;  
Les astres rayonnaient moins que votre regard...*

Potrivit principiului lui Théodore de Banville, aceste versuri n-ar rima și n-ar fi versuri. Este adevărat că nu găsim în ele defel calambururi, dar armonia lor este de netăgăduit.

Théodore de Banville ar fi avut mai multă dreptate dacă ar fi condamnat aceste versuri, citate deseori, care încheie episodul judecății din *Melancholia*:

*Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et pâle,  
Levant les bras au ciel dans le fond de la salle.*

Celelalte, într-adevăr, nu rimează și totuși sînt versuri autentice. Exactitatea rimei pare să devină ceva destul de nelăsemnat chiar în ochii lui Victor Hugo în raport cu armonia frazei muzicale și cu forța imaginii.



La fel se întâmplă și în lumea artiștilor. De foarte multe ori, în loc să înțeleagă din opera unor poeți ca Musset sau Hugo ideea care le domină, aceștia s-au legat de fleacurile meseriei, ca de firul acela de praf. Théophile Gautier, care nu-i admitea lui Racine decât un singur vers — „*La fille de Minos et de Pasiphaë*” — declară că opera de căpetenie a lui Victor Hugo o reprezintă enumerarea numelor sonore, plasată la începutul lui *Ratbert*.

El îl contesta energic pe Alfred de Musset trântindu-l ca „un poet burghez”, lipsit de sonoritate. Dar Musset le-ar fi putut răspunde și lui Théophile Gautier și parnasienilor astfel: „Vă implor, nu-mi priviți doar vesta sau pantofii; priviți-mă în față, priviți-mi direct chipul și dați-vă osteneala să-mi deslușiți gândul din adîncul ochilor”. Favoarea crescîndă de care se bucură Musset în rîndul publicului, în pofida discreditației în care a căzut în rîndul poezilor contemporani, demonstrează în ce măsură flatarea produsă de rima bogată emoționează mai puțin auzul decât muzica interioară și profundă a ritmului<sup>1</sup>.

Să cercetăm așadar, în mod științific, în afara oricărei tradiții clasice sau romantice, ce anume distinge o rimă bună de una slabă.

Rima este constituită de identitatea de timbru. Or vocala dă timbrul și, în consecință, ea reprezintă esențialul în rimă. Consoana, dimpotrivă, cum a arătat Max Müller, nu este decât un zgomot ce însoțește emisia vocalei. Ea nu are, de sine stătătoare, valoare muzicală. Consoana se află într-atît de mult pe planul secund în rimă,

<sup>1</sup> Émile Zola îl opunea recent pe Alfred de Musset lui Victor Hugo și opinia că poezia nouă ar trebui să se inspire mai curînd din primul decât din al doilea. Această admirație exclusivistă pentru Musset este la fel de nedreaptă ca disprețul profesat de unii poeți parnasieni. Calitățile ca și defectele celor doi mari poeți sînt de tipuri suficient de diferite pentru a se completa și îndrepta unul prin altul și pentru a sluji, concomitent, drept exemplu sau drept avertisment pentru poezii viitorului.

Încît aceasta a început prin a nu fi decît o simplă asonanță. Să preluăm un punct de comparație din analogia stabilită de Helmholtz între auz și vîz.

Timbrul este *culoarea* sunetului. Chiar așa este definit în germană și în italiană. Fiecare vocală reprezintă astfel pentru ureche ceea ce este pentru vedere una dintre culorile prismatiche. Farmecul rimei constă în a distribui aceste culori potrivit unei succesiuni regulate, făcîndu-le să dispară și să revină rînd pe rînd ca și cum am învîrți în fața ochilor un disc împestrițat cu nuanțe de culori dispuse în mod savant.

Vocalele constituind astfel partea colorată a limbajului, consoanele sau articulațiile nu sînt decît liniile ce separă unele de altele diversele bande colorate și le împiedică să se amestece. Ele sînt aida nervurilor limbajului și nu pot fi distinse atît de ușor de departe. Într-un grup de arbori, nu vom zări la început decît culoarea frunzelor, nu și forma lor. De departe, nu vom auzi dintr-un cîntec decît vocalele emise, nu și consoanele, care pun ordine în emisia lor. Întrucît vocala reprezintă însăși esența rimei, ceea ce este perceput mai întîi de ureche, putem stabili această regulă potrivit căreia înainte de orice, rima trebuie să ofere identitatea vocalelor consonante. Se cuvine așadar să condamnăm toate rimele de felul acestora: *couronne, trône; râle, sépulcrale; économe, homme; bât, abat* etc. care se găsesc mereu la romantici și la parnasieni. Identitatea consoanei de sprijin nu poate compensa diferența dintre vocale.

Odată admis acest principiu al rimei, vom înțelege repede felul în care identitatea vocalelor tinde să producă identitatea consoanei care urmează.

Dacă pronunț, de exemplu, cuvintele *âne* și *âme*, diferența de consoană este, în sine, minoră. Numai urechea se oprește la această deosebire care, producîndu-se la sfîrșitul cuvîntului, dobîndește astfel o importanță bruscă și compensează asemănarea vocalelor. De aici rezultă o a doua



regulă: consoanele care urmează după o vocală din rimă trebuie totdeauna să aibă un sunet identic. Trebuie deci să considerăm drept inexacte acele rime pe care Victor Hugo le-a reprodus atât de frecvent și în care consoanele ultime sînt cînd mute, cînd sonore: *Vénus, nus*; *Nil, chenil*; *héros, rhinocéros*; *lous, doux*; *maïs, pays*.

Acum, cînd o vocală și consoana care o urmează sînt identice trebuie oare să cerem și mai mult și să pretindem, împreună cu Théodore de Banville, identitatea și a consoanei precedente, numită consoană de sprijin? Fără îndoială, o asemenea identitate este de preferat, dar nu putem s-o deducem științific din principiile versului, deoarece identitatea vocalei și a ultimelor consoane este întru totul suficientă pentru a marca ritmul și a îndeplini astfel scopul esențial al rimei. După ce a fost emisă vocala, o dată cu acordul pe care ea îl produce, spiritul se oprește asupra ideii de asemănare mai curînd decît asupra ideii de deosebire. Cînd vocala este lungă sau urmată de consoane sonore, deosebirea tinde chiar să dispară. Este mai mult decît trebuie pentru a constitui versul.

Cît despre rima propriu-zis „bogată” sau de prisos, formată de dubla consonanță concomitentă a două silabe ea are valoare tocmai pentru că nu este și nu va fi niciodată prea frecventă. Nu ar trebui să luăm drept model aceste două versuri, grav comice din corurile lui Racine:

*Pour comble de prospérité,  
Il espère revivre en sa postérité.*

Abuzul de consonanțe în poezie este rău, la fel ca în muzică. Chiar disonanța reprezintă un element de armonie care dobîndește o importanță crescîndă în muzica modernă și care își are valoarea ei pînă și în poezie. Este ceea ce a înțeles Victor Hugo în unele dintre versurile sale, la fel ca și La Fontaine și Musset.

Armonia este un lucru relativ. Nimic nu este mai dulce decît reîntoarcerea la acordul perfect, după o serie de acorduri de septimă. La fel, nimic

nu va produce mai mult efect decât cutare vers al lui Musset, izbucnind prin rima sa bogată în mijlocul unor armonii mai surde. Cît despre La Fontaine, printr-o stranie coincidență, tocmai Théodore de Banville a caracterizat cîndva mai bine rimele sale așa-zis neglijente, afirmînd: „El a făcut din rimă nu un zurgălău sonor și mereu același, ci o notă variată la infinit, al cărui sunet sporește în lumină și intensitate în funcție de ceea ce trebuie să picteze și potrivit cu efectul pe care trebuie să-l producă”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> În afara aspectului de sunet muzical, s-a intenționat ca rima să fie privită și sub aspect ortografic. Versurile, se spune, nu sînt totdeauna destinate să fie ascultate; ele trebuie să fie și citite și să ofere o oarecare simetrie pentru ochi. În plus, se invocă aici principiul filosofic al asocierii ideilor și imaginilor. Chiar cînd auzim un cuvînt pronunțat cu voce tare în preajma noastră, vedem trecînd prin fața ochilor noștri imaginea acestui cuvînt fixat pe hîrtie. Este necesar, așadar, ca rimele să fie exacte nu numai pentru auz, ci și pentru vîz.

Vom răspunde în cîteva cuvinte prin exemple: sîntem obișnuți de mult timp să vedem rimînd *faim* și *fin*, *jonc* și *long*, *fils* și *fis* această ultimă rimă nu este defectuoasă decît din pricina tonului). Putem oare să găsim o rațiune științifică pentru a ne limita la aceste rime și pentru a-l blama pe Racine fiindcă a rimat *seing* cu *sein*, pe La Fontaine (*court* și *cour*, *coup* și *cou*), pe Victor Hugo (*long* și *salon*, *vert* și *hiver*) etc.? Toți poeții au avut un amestec de îndrăzneală și de timiditate destul de ciudat sub raportul ortografiei. În afara semnelor distinctive de plural și singular, nu sîntem de părere că li se poate interzice, rațional, vreo libertate în această privință.

Acum, pentru care motiv au evitat poeții să rimeze pluralul cu singularul? Aici, deosebiri de ortografie corespund unor distincții de clasificare la care spiritul ține pe drept cuvînt. Deci diferența fundamentală de număr și de gen trebuie respectată în rimă tocmai pentru că rima încearcă să producă asupra spiritului impresia de asemănător. Să adăugăm că este destul de logic să ținem cont în rimă de deosebirile care pot să reapară la un moment dat în timpul pronunțării, prin fenomenul de *liaison* — legătură — dintre cuvinte. Astfel, s de la plural și r de la infinitiv, de regulă consoane surde, trebuie să se facă auzite atunci cînd cuvintele pe care le încheie sînt urmate de o vocală. Aceste consoane există deci totdeauna pentru rațiune, chiar cînd urechea nu le aude. Ele rămîn, ca să ne exprimăm astfel, pe virful limbii, în timp ce m din *faim*, t din *tort*, r din *berger*



Preocuparea exclusivă pentru rima sonoră, transformată în principiu de către toți discipolii romantismului, are asupra poetului o influență psihologică care merită să fie studiată. Ea produce asupra spiritului său mai multe efecte distincte pe care le vom analiza pe rând.

Mai întâi, căutarea rimei, împinsă la extrem, tinde să-i răpească poetului obișnuința de a lega logic ideile, adică, în fond, să gândească. Căci a gândi, așa cum a spus Kant, înseamnă a uni și a lega. A rima, dimpotrivă, înseamnă a alătura cuvinte în mod necesar dezliniate. Dacă preocuparea pentru rimă îl absoarbe total pe poet, el devine în curînd incapabil să urmărească un proces de

---

nu mai există decît pentru ochi și nu trebuie să mai impresioneze defel urechea. Într-un cuvînt, orice s-ar fi afirmat, rima interesează, în fond, urechea, mult mai mult decît ochii. Chiar cînd citim în gînd, auzim interior rima în mai mare măsură, probabil, decît remarcăm ortografierea ei.

Un ultim principiu a mai fost invocat în aprecierea rimei: problema dificultății învinse. Au fost respinse rime excelente pentru unicul motiv că sînt prea des întîlnite. De exemplu, rimele în *ir*, fără consoană de sprijin, sînt blamate de moderni în timp ce ei aprobă rimele în *er* (sonor), *or* sau *ur*. Nu sînt tolerate rimele în *ant*, fără consoană de sprijin și sînt acceptate, de obicei, rimele în *an* (de exemplu, la Victor Hugo, *Adam* și *océan*). Urechea nu are nici un amestec în toate acestea, desigur.

„Ar fi foarte ușor atunci să faci versuri”, iată singurul argument al versificatorilor. Dar nu este totdeauna la fel de greu să le faci frumoase? Poeților le place uneori să-și ridice ei înșiși obstacole și să-și pună, cum spune Musset, „gîndirea în cuie solide”. Ca și cum ar avea la dispoziție vreodată prea multe cuvînte, din care să-și aleagă pe cel ce exprimă ideea mai bine! Un anumit gînd pretinde un anumit cuvînt care să-i corespundă cu precizie și dacă un asemenea cuvînt în *ant* i se potrivește mai bine, decît cutare altul, pentru ce motiv să mutilăm ideea numai ca să satisfacem o fantezie care nu-și are principiul în teoria propriuzisă a versului? În poezie, nu trebuie să fie introduse aceste false simetrii și reguli fără noimă, pe care Pascal le compara cu „ferestrele false” din arhitectură. Poetul nu este obligat, după opinia noastră, să se preocupe, în ceea ce privește rima, decît de consonanță, mai ales de consonanța vocalelor. Cît despre toate celelalte reguli ale prozodiei clasice sau romantice în legătură cu rima, ele nu se bazează pe nimic și nu au nici o valoare științifică.

gîndire pînă la capăt. Versul său, sărind de la o idee la alta din „racheta” rimei, își pierde aripile divine care trebuiau, potrivit lui Victor Hugo, să-l ducă drept în ceruri. Zborul său în zig-zag este cel al liliacului. Cultul rimei pentru rimă introduce treptat în mintea poetului un fel de dezordine și de haos permanent. Toate legile obișnuite ale asociației de idei, întreaga logică a poeziei este distrusă pentru a fi înlocuită prin hazardul coincidenței sunetelor. Dintr-o minte modelată astfel, ideile pornesc una după alta, precum împușcăturile recruiilor tineri care n-au învățat încă să tragă. Gîndirea nu mai este stăpînă pe sine, ea dispare sub zgomotul dicontinuu al cuvîntului sonor ce explodează la sfîrșitul versului. Acesta este *liris-mul* pe care l-a realizat Boileau, cu incoerența înlocuind inspirația.

Acestui prim inconvenient al cultului rimei care este, ca să ne exprimăm astfel, de a te dezvăța să gîndești, trebuie să-i adăugăm un altul: acela de a te face să uiți să vorbești simplu, să întrebuițezi totdeauna expresia proprie și concisă. Poetul îndrăgostit de rimă este silit mereu, cînd nu vrea să-și lase gîndul întrerupt, să-l umfle, să-l lungească peste măsură, pînă cînd, din vers în vers, reușește să descopere seria dorită de rime bogate. Perifraza și metafora sînt singurele expediente pentru a rima bine. De aici rezultă, ca o dublă consecință, la parnasieni perifrazele ingenioase „gen Delille” și la romantici, metaforele de multe ori superbe dar și false cîteodată, ca acelea care se găsesc chiar și la Victor Hugo. S-a spus foarte bine despre Théophile Gautier că era „un Delille strălucitor”. Cît despre Victor Hugo, el are nevoie de întregul său geniu spre a-și face iertată abilitatea și de întreaga forță a artei sale pentru a compensa artificiile în care se complăce adesea. A rămas totdeauna în el ceva de copil-mine care caută să-i „năucească pe clasici” și uneori să-i mistifice printr-o anume suplețe a talentului său. El simte plăcerea să demonstreze cum știe să se joace cu rima, prezentîndu-ne versurile drept soluții ale unor probleme de nerezolvat. Aidoma



acelei Djali din *Notre-Dame de Paris*, el ordonează și combină dintr-o clipire, pe covorașul său de magician, literele sau silabele cele mai diverse. Dar mîna lui este o gheară de leu, suplă și impetuoasă care se furișează în mijlocul cuvintelor, le împinge unele împotriva altora și brusc le aruncă în plină lumină. Nu poți niciodată să-l admiri îndestul. Există însă ceva superior admirației. Este emoția și el nu o produce decît uitîndu-se pe sine, nemaifăcîndu-ne să simțim că rimează, dînd la o parte complet magicianul. Cînd se făcea elogiul operelor italiene ale lui Rossini, el răspundea clătînd din cap: prea multe vocalize, prea multe vocalize! „Prea multe rime“ ar fi putut spune, de asemenea, marele Victor Hugo despre unele din propriile-i opere.

Imposibilitatea de a rămîne simplu cînd cauți rime bogate, riscă, la rîndul său, să antreneze, drept urmare, o oarecare lipsă de sinceritate. Prospețimea sentimentului extras din viață va dispărea la un artist al cuvîntului prea desăvîrșit. El își va pierde acel respect pentru gîndirea în sine care trebuie să fie cea dintîi calitate a scriitorului. E bine uneori să vorbești prin metafore și tirade. Dar, de asemenea, este bine să-ți formulezi foarte simplu gîndul așa cum s-a născut el în străfundul conștiinței. Cînd poetul descrie sau povestește, exagerarea coloritului poate fi încă iertată. Putem încărcă un peisaj, faptul nu are decît o jumătate de inconvenient. Pămîntul este întins și este posibil, în general, să fixăm undeva în spațiu ceea ce ne înfățișează poetul. În consecință, tocmai în poezia descriptivă căutarea rimei are neajunsul cel mai mic. Parnasienii au simțit bine acest lucru și școala lor este școala descrierii pînă la exces. Cînd vrea să descrie, poetul se află în prezența unei multitudini de imagini simultane care-i sar în ochi urmînd traiectoria întîmplătoare a privirii sale. Uneori ordinea în care se succed imaginile nu are defel importanță, căci nimic nu este mai rece decît o descriere metodică și logică care ar semăna cu o inventariere. Există și în natură o anumită dezordine. Trebuie să i-o îngăduim. Aso-

cierea cuvintelor și a rimelor poate deci să aibă înțietate. Chiar atunci cînd, împins de rimă, poetul apropie două imagini aparent discordante, el produce deseori în modul acesta contraste de culoare ce dau un ton mai cald descrierii sale. Caracterul căutat al rimelor nu este străin de unele efecte ale *Orientalilor*, în care ciocnirea dintre imagini, apropiate prin simplul hazard al rimei, produce culori crude, ca ale anumitor peisaje din Orient. Cînd în poezie nu se caută altceva decît culoare pot fi puse în ea din belșug toate sonoritățile realizabile. Cînd împreună cu unele dintre personajele lui Théophile Gautier, nu sînt rîvnite în viață decît trei lucruri, aurul, marmura și purpura, acestora li se poate adăuga al patrulea, rima bogată și artistul va fi perfect fericit cu destul de puțin! Dar poezia descriptivă nu înseamnă adevărata poezie. Așa cum a observat cu finețe Sully Prudhomme, „paleta poetului este atît de săracă în comparație cu cea a pictorului încît ea nu are căpacitatea să compenseze insuficiența vocabularului descriptiv decît asociind mereu o emoție morală la imperfecta sa copie a liniei și a culorii”. Or din momentul în care sentimentul și emoția revin în planul întîi, cuvintele și sonoritățile cad imediat pe planul al doilea<sup>1</sup>. Dacă ne gîndim că numai în manufactura fraților Gobelins se fabrică paisprezece mii de nuanțe diferite, vom înțelege în ce măsură, lipsită de idee și sentiment, limba sunetelor este neputincioasă în raport cu cea a culorilor. Mai mult, poezia nu poate să reprezinte mișcarea, așa cum fac pictura și sculptura. Pentru a zugrăvi lucrurile, poetul este silit să se zugrăvească pe sine, să-și exprime propriile-i sentimente și gîndurile prin care acestea se formulează. Or cînd intervin sentimentul și ideea, cuvîntul își pierde valoarea sonoră și se stinge. Credem că un poet adevărat ar trebui să tremure la presupunerea că într-o singură zi și într-un singur vers el ar fi putut să-și transforme sau să-și denatureze gîndi-

<sup>1</sup> Despre culoare în poezie, vezi cartea întîi, capitolul VII, p. 82.



rea pentru un efect de sonoritate. Ce meschin ar fi să spui: „Lacrima aceea sau suspinul acesta apar din necesitățile rimei bogate! Deja poziția poetului care-și rimează durerile sau bucuriile este destul de șocantă, uneori, fără ca să-i exagerăm și mai mult încurcătura, pretinzând rimei „o literă în plus care odinioară nu lipsea“. În fața vastei armonii a gândirii, auditoriul uită de rafinamentele urechii, și ale celorlalte simțuri, mai ales când rafinamentele se exercită nu doar asupra sunetelor muzicale, precum vocalele, ci și asupra simplor zgomote, precum consoanele. Nu mai este necesar să acompaniem cu „soneria“ rimei bogate o gândire profundă avînd un ritm și o muzicalitate în sine, așa cum nu este util să acompaniem *adagio*-ul sonatei cu cimbale și castaniete, ca și în cazul unei melodii de dans. Ca să luăm un exemplu de același gen, putem lua seama la o ușă care scîrție sau la o muscă bizietoare cînd ascultăm simfonia unui maestru? Celor care au auzit toate murmurile confuze din sală le putem spune: deoarece n-ați ascultat muzica sau, ca muzicieni, deoarece nu aveți ureche muzicală.

Un ultim inconvenient, și nu cel mai mic, al sistemului poetic pe care îl examinăm este că el tinde să sărăcească mintea poetului, să o epuizeze, să o golească printr-un procedeu total mecanic. Numărul ideilor, într-adevăr, se micșorează prin simplul fapt că se micșorează numărul cuvintelor. Există relativ puține cuvinte care furnizează rime pline, cu atît mai mult cu cît vocabularul poeziei franceze este unul dintre cele mai sărace. Limba poetică a lui Racine se compune din cîteva mii de cuvinte în timp ce aceea a lui Shakespeare este de opt sau de zece ori mai bogată. Nu este ciudat să vezi mișcarea romantică cum ajunge să considere, după ce l-a luat drept model pe Shakespeare, că Racine și-a îngăduit libertăți prea mari și că trebuie să se restrîngă numărul cuvintelor-rime și, prin aceasta, să se restrîngă suma totală a cuvintelor ce alcătuiesc versul? Căci rima determină totdeauna, mai mult sau mai puțin, restul versului și, oricît de mare ar fi ingeniozitatea poetului,

aceeași rimă nu poate, în general, să se adapteze decât la un anumit număr de gânduri similare. În consecință, poeții moderni, în pofida îmbogățirii considerabile a limbii franceze, au rime atât de asemănătoare încât, de cele mai multe ori, dacă auzim una o putem intui și pe următoarea. Și atunci această monotonie a rimei cum să nu producă o monotonie, o banalitate a gândirii?<sup>1</sup>

Cu această formă prea săracă devine atât de greu să fii original în vers, încât îi înțelegem pe cei care caută originalitatea în falsitatea ideilor și a imaginilor, cum au făcut de multe ori Baudelaire și succesorii săi. Există un mijloc superior de a

---

<sup>1</sup> Reamintim că Victor Hugo, în ciuda geniului său, se învîrte într-un cerc de cuvinte de foarte multe ori prea strimt. De fiecare dată cînd întrebuițează cuvîntul *juif*, el se vede silit să introducă *suif* ca să obțină o consonanță perfectă. *Lueur* îl aduce pe *sueur*. De asemenea, de foarte multe ori *tombeau* se leagă de *flambeau*, *monde* de *immonde* etc. Am putea găsi sute de exemple de felul acesta. Dacă la toate aceste asociații obișnuite, create între cuvinte de rima bogată, adăugăm acele asociații obligatorii cărora versul francez le-a dat totdeauna loc — inevitabila apropiere *arbre* și *marbre*, singurele rime posibile, *voile* și *étoiles* și *toiles*, *aigle* și *règle*, *glauque* și *rauque* și *désastre*, *pilastre* etc., — se va observa în ce măsură gîndirea poeților moderni este nevoită să revină asupra sa, să se repete, să se deformeze pentru a se supune adeseori unor piedici arbitrare. Dacă i-am da crezare lui Théodore de Banville, în timp ce Boileau căuta rima „plină în ghețurile în care s-a pierdut căpitanul Franklin”, Victor Hugo, în ce-l privește, nu o caută niciodată. Ea „îl înșală”. A fost totdeauna foarte ușor ca Boileau să fie comparat cu Victor Hugo; ca și cum s-ar compara un copil care se joacă cu mingea cu un Hercule care jonglează cu greutate de optzeci de kilograme?

Din nefericire, cel mai puternic dintre poeții noștri caută el însuși rima cu asiduitate și nimeni nu a căutat-o atât de mult ca el. Versurile sale reprezintă o muncă de compilație înspăimîntătoare. Numele proprii cele mai necunoscute și, uneori, cele mai bizare au fost notate cu grijă sau consemnate în vasta lui memorie. El nu le folosește totdeauna cu ușurință. *L'Ane* debordează de o erudiție de tipul celei pe care erudiții o consideră într-adevăr factice. Cînd nu posedă expedientul numelui propriu, Hugo se vede uneori în încurcătură. Toți vom găsi în minte exemple ilustrative dar drept pildă trebuie să ne servească calitățile și nu slăbiciunile marelui poet.



se obține ceva nou din vechile cuvinte și din vechile rime: căutarea unor legături imposibile între ele și a unor apropieri absurde. Poetul își compensează atunci sărăcia prin monedă falsă.

Cît despre cei care vor să rămînă adevărați și sinceri, aceștia se găsesc reduși la neputință. Vedem talente frumoase, pline de speranță epuizîndu-se, secînd și vina acestei situații aparține, într-o anumită măsură, însăși epuizării limbii lor poetice. Izvorul cel mai fecund are totuși nevoie să-și găsească o albie care să-i convină pentru a nu fi absorbit și pentru a nu dispărea. Sînt în Africa riuri a căror masă lichidă curge amplă, triumfătoare, gata, parcă, să-și croiască drum prin nisip. Totuși ele nu înaintează niciodată, aspirate în adînc de însuși nisipul acesta și băute de un abis nevăzut.

Într-un cuvînt, orice progres se realizează, în general, în direcția libertății. Astfel, tot în această direcție trebuie să se realizeze și progresul versului. Libertatea ritmului era cu totul nesatisfăcătoare la clasici. Cea a rimei este cu totul nesatisfăcătoare la romantici. Am văzut că urmarea este sărăcirea, sterilitatea crescîndă a gîndirii înseși. Căci forma versului reacționează totdeauna asupra gîndirii poetului. Remediul ar fi absența piedicilor fără scop, înlăturarea regulilor nesprijinite pe rațiune: libertate înseamnă fecunditate.

## Capitolul V

### GÎNDIREA ȘI VERSUL

În literatură și în poezie, ca în oricare artă, nu poate exista revoluție în formă fără o revoluție în idei; este ceea ce uită prea mult preinșii noștri înnoitori de astăzi și ceea ce, totuși, rezultă din paginile precedente. Astfel, emoția ne-a părut că este principiul psihologic al limbajului ritmat. La rîndul ei, emoția are drept cauză un sentiment. Sentimentul însuși se rezumă pentru psihologie într-un gînd spontan și încă neclar. Așadar, principiul ultim al limbajului ritmat, ca și al oricărui limbaj, este gîndirea și numai ea, modificîndu-se, poate să modifice profund ritmul și armonia versului. Boileau nu cugeta și nici nu simțea în același fel ca Victor Hugo sau Alfred de Musset. De aici provine faptul că regulile metrice erau pentru el total diferite. Revoluția poetică din prima jumătate a acestui secol s-a realizat în gîndire cu mult înainte de a se realiza în formă. Idei filosofice, religioase, sociale, necunoscute pînă atunci poeților, izbucneau în mijlocul acelor alexandrini potoliți pe care Delille îi lega doi cîte doi, dimineața, culcat în patul său cald cu ferestrele închise așteptîndu-și nepoata să-i aducă îmbrăcămintea. Desigur, aceste versuri sărace, monotone și goale, cadru comod pentru o gîndire care încerca să cugete cît mai puțin posibil — adică să descrie — trebuiau să fie distruse pentru totdeauna de progresul artei. Ideile, senti-



mentele noi aveau nevoie de o formă mai flexibilă și mai bogată, deși concepută conform cu principiile imuabile ale versului. Prin forța lucrurilor, această formă se naștea. Era aidoma unei răsturnări morale și politice a secolului dinainte care sfârșea prin a se repercuta în domeniul metricei.

Marea superioritate a contratimpilor și ingambamentelor vine din faptul că ele pot, condensând două sau trei fraze în același vers, să lege în el mai multe idei, mai multe sentimente, să acumuleze aici, ca să spunem așa, mai multă emoție latentă, mai multă forță nervoasă. Când alexandrinul lui Boileau, cu desfășurarea lui solemnă, putea purta și susține o idee, era deja mult. Cel al lui André Chénier și al lui Victor Hugo este în întregime mai plin și de o mișcare mai rapidă. Frazele scurte, sentențioase, vibrante, perioadele lungi antrenând un val de imagini, totul intră în acest vers care este totdeauna capabil să cuprindă tot ceea ce vrea să pună în el o gândire bogată. Autorii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea aveau versuri dezlănate și monotone prin care își dădau gândirea. Idealul nou constă în a o condensa atât cât se poate, fără a i se lua nimic din claritate și, în fond, acesta este idealul oricărei poezii. Forța și varietatea gândirii determină armonia versului. Într-adevăr, unul dintre caracterele frazei poetice îl constituie faptul că ea trebuie să fie mai nervoasă decât fraza în proză. Cele douăsprezece silabe ale unui vers trebuie să dea, am văzut, o idee de plenitudine pe care douăsprezece silabe din limbajul obișnuit nu o pot da. Este necesar așadar ca ele să cuprindă și să stimuleze mai multe idei. Este necesar ca fiecare vers să rodească idei și ca versul, în întregul său, să vibreze ca o coardă de instrument bine întinsă. Versul cu tăietură variată care, după ce a fost curățat de defecte, permite mai mult decât oricare alt vers această concentrare a ideilor, convenea cel mai mult unei epoci în care gândirea este mai rapidă, mai grăbită și anume, secolului al XIX-lea. În timp ce limba franceză obișnuită și chiar versul din secolele

precedente nu sînt, adesea, decît o traducere difuză a gîndirii interioare, versul modern încearcă să o redea în întreaga sa forță și vitalitate. Este o traducere atît de apropiată a textului, încît ea dă uneori iluzia de original. Poetul pare să ni se ofere în întregime și ne dă impresia că prin el vorbește spiritul marilor oameni, dispărut o dată cu cîntecele lor.

Deși romantismul marca invazia ideilor noi în poezie, adesea acest lucru nu a fost considerat decît o înnoire în cuvinte, o reformă a vocabularului, o revenire la termenul propriu. Romantismul însuși nu s-a interpretat mai bine. Acordînd o importanță primordială rimei, el a ajuns, confundînd cuvîntul cu ideea, să adore cuvintele din seria „viață, spirit, sămînță, uragan, virtute, foc”<sup>1</sup>. Cultul „pitorescului” care se întemeiază mai ales pe cuvinte l-a înlocuit pe cel al frumuseții adevărate, bazate în primul rînd pe realitate și gîndire. De aici provine căutarea de termeni „împopoțonați” și gălăgioși care lasă în ureche un fel de zumzăit confuz și în conștiință imagini incoerente, lipsite de o idee clară. Lui Théophile Gautier, de două ori mîndru de iscusința sa în arta cuvintelor și de forța lui în gimnastică îi plăcea să strige: „Sînt puternic și compun metafore care se înlanțuie. Totul se află în ele”. Nume cu „silabe triumfale” sunînd ca niște „fanfare” sau „cuvinte strălucitoare”, „cuvinte de lumină”, iată, potrivit lui Théophile Gautier, întreaga poezie lirică<sup>2</sup>. Cît despre roman și dramă, acestea au nevoie de altă specie de cuvinte, acelea care dau cerului gurii o salvare

<sup>1</sup> *Contemplații*, I, VIII.

<sup>2</sup> Théodore de Banville citează următoarele două versuri de Victor Hugo:

*C'est naturellement que les monts sont fidèles*

*Et purs, ayant la forme âpre des citadelles.*

În aceste versuri el se mulțumește să admire cum „cuvîntul extraordinar *citadelles* se sprijină pe cuvîntul scurt și solid *âpre*; dar așa cum i s-a obiectat cu dreptate, cuvîntul *citadelles* nu este extraordinar decît prin seps; „altminteri, cuvîntul *mortadelles* ar fi și mai extraordinar dacă n-ar desemna o specie de mezeluri”. (J. Weber, *Les Illusions musicales*)



excitantă și piperată. „Clasicii i-au păcălit pe nătărăii epocii lor cu zahăr. Cei de acum îndrăgesc piperul. Să folosim piperul! Iată întreg secretul literaturilor“. Romanticismul se atinge aici foarte de aproape cu „naturalismul“ de astăzi. G. Flaubert care se unea atât de strâns cu romanticii nu avea un mai mic cult al cuvîntului în sine. Deși nu a făcut niciodată versuri, el emitea totuși această teorie singulară, în contradicție cu cuvintele citate de noi mai înainte, și anume că „un vers frumos care nu spune nimic este superior unui vers mai puțin frumos care spune ceva“. Dacă luăm în serios asemenea principii de poetică, nu mai rămîne decît să dispunem în versuri cu rime bogate frumoasele sonorități împrumutate din limba turcă din *Burghezul gentilom*:

*Marababa sahem, yoc salamalequi,  
Carbulath onchalla, croc, catamalequi.*

Cel puțin acestor versuri nu li se va reproșa că spun ceva.

Fiind admise asemenea principii de către fruntașii mișcării romantice, era ușor de determinat dinainte unde avea să ajungă această mișcare. În spatele marilor talente și al marilor gînditori urmau să vină cei care nu mai gîndeau și care, extraordinar lucru, își făceau o glorie din aceasta. În toate epocile literare, la sfîrșitul poeziei grecești și latine sau la sfîrșitul poeziei franceze clasice s-a produs un fapt analog. Căutarea cuvîntului a înlocuit căutarea ideii. Dar nici poeții de felul unor Callimach, Statius și nici cei de felul unor Delille n-au judecat, în fapt, principiile artei lor. Pentru a găsi corespondentul exact al „Parnasului contemporan“ trebuie să cercetăm timpul cînd triumfau „Ravisius Textor“ și „Gradus ad Parnasum“ și cînd înfloreau poeții pseudo-latini de care însuși Boileau își bătea joc. Parnasienii de astăzi, crezînd că fac versuri franceze, fac în realitate versuri latine. Întîlnim aceleași procedee: umplu-

turi, epitele ingenioase, centonuri\* luate din autorii consacrați cu grija pentru rimă înlocuind preocuparea pentru dactilul antic. Ei cred că vorbesc limba lui Victor Hugo, așa cum Charles Lebeau credea că o vorbește pe cea a lui Virgiliu. Și, într-adevăr, ei au regăsit forma și fondul, dar unde este spiritul ei? Versul nu poate trăi deci din sunete și cuvinte goale. Nici în muzică, în pofida opiniilor lui Hanslick și Beauquier, simpla plăcere a urechii nu ne satisface: pretindem și o profunzime a sentimentului și a ideii. Totuși muzica, schimbînd neconținut înălțimea sunetelor, poate încă să ne fărînceze prin simple rulate și fiorituri. Nu mai există deci versuri care să-și tragă armonia din ritm și din distribuirea accentelor. Nu-l mai ascultăm ca niște simpli iubitori de poezie și, așa zicînd, numai cu urechea. Drept urmare, putem suporta mai ușor lectura versurilor proaste decît a prozei proaste. Un vers în care gîndirea este insuficientă și banală oferă ceva contradictoriu și șocant deoarece, făcut ca să producă emoția prin forma sa ritmată, el tinde să o distrugă prin sensul său. Este un fel de monstruozitate. Un vers bine scandat, sonor, fremătînd de emoție, gata să fie cîntat și care cu toate acestea nu reușește să ne atingă nici o coardă sensibilă, seamănă cu o priveghetoare pusă în colivie a cărei voce s-a stins o dată cu zborul; ne gîndim la tot ce-ar putea să ne spună dacă o singură bătaie de aripă ar face-o să zboare din nou, dacă i-ar reveni acel sentiment al libertății, și dacă n-am mai simți în fața ei milă și întristare.

După expunerea acestor principii, putem acum să apreciem mai bine la justa lor valoare teoriile bizare ale anumitor poeți contemporani despre rolul „cuvintelor de umplutură” în poezie în care ele ar fi destinate să țină locul gîndirii. Aceste teorii își au originea, trebuie s-o recunoaștem, într-o observație istorică ingenioasă. Este vorba despre modul diferit în care se făcea odinioară și în care se fac astăzi versurile slabe. Poeții din

\* fragmente poetice preluate din autori diferiți (N. tr.)



secolul al XVII-lea foloseau puține cuvinte de umplură, în sensul în care le înțeleg modernii, adică al cârligelor plasate în interiorul versului pentru a agăța două idei, adesea disparate, puse în relief la sfârșit. Punctul slab al versului era, la ei, mai ales la rimă, sub forma unui epitet sau a unui substantiv de prisos:

*Je sors et vais me joindre à la troupe fidèle  
Qu'attire de ce jour la pompe solennelle.*

Cunoaștem procedeul lăudat de Boileau pentru a atenua acest defect, atât de frecvent în poezia secolului al XVII-lea. El consta în a trece rima slabă în primul vers pentru ca spiritul să rămână, de preferință, fixat de ideea frapantă. Construindu-și astfel versurile, două câte două, el le compara cu acei călugări pe care starețul nu-i lasă să iasă singuri, ci îi trimite împreună, pentru ca să se supravegheze unul pe altul. Acest procedeu era prea primitiv. În zilele noastre abilitatea este mult mai mare. Cuvintele de umplură se încearcă a fi introduse în interiorul versului. Imaginația fiind mai liberă în vremea noastră, ne temem mai puțin de discontinuitate în gândire. Pentru a se procura o rimă bogată, poeții se limitează, așadar, la a inventa o metaforă mai mult sau mai puțin barocă, o comparație dintre cele mai neașteptate și prin această tranziție total artificială, care disimulează cuvintele de umplură din inima versului, se reușea acuplarea a două rime, surprinse că se află împreună. Ca atare, versurile slabe din zilele noastre nu seamănă defel cu cele din secolul al XVII-lea. În loc să fie pur și simplu nule, ele sînt extravagante. Observăm că la Victor Hugo sînt puține versuri cu adevărat goale, dar multe versuri stranii care deconcertează. De exemplu, în *Contemplații*, după ce a vorbit despre atotputernicia cuvîntului, această ființă înaripată „qui sort des bouches” (care iese din gură), Victor Hugo adaugă imediat:

*La terre est sous les mots comme un champ sous  
les mouches.*

Această comparație este, evident, o umplutură destinată să procure rima. Dar punctul slab nu apare la rimă care este sonoră și realizată printr-un substantiv. Punctul slab se află în versul luat în întregime și în imaginea de un gust îndeajuns de lamentabil care îl umple. Așadar, în prezent, cuvintele de umplutură pot coincide cu rime „pitorești”, ceea ce era imposibil în secolul al XVII-lea, când gândirea poetului se desfășura logic în nuditățile sale și când cuvântul fixat pentru rimă, sfios, se ferea să facă mult zgomot. Pe vremea aceea, uneori, gândirea era lungită spre a o transpune în vers. Acum, se preferă a o lăsa să divagheze fără opreliște. E un câștig pentru noi? Din fericire, esteticianul nu trebuie să indice procedee pentru construirea unor versuri slabe. Putem să ne mulțumim să stabilim această regulă generală: fiecare vers trebuie să conțină o idee de valoare care să fie numai a sa și care, totuși, să se lege de ideile exprimate în versurile precedente și următoare. În alți termeni, trebuie ca fiecare vers, pe de o parte, să-și fie suficient sieși, să fie făcut pentru sine, să aibă o viață proprie (și, în consecință, să nu conțină nici un cuvânt de umplutură) și, pe de altă parte, trebuie ca el să se lege intim de celelalte versuri.

Dacă gândirea reprezintă fondul muzicii din vers, rezultă oare că poetul va gândi absolut în aceeași manieră ca prozatorul și că va urma totdeauna aceleași procedee de cugetare? Nu, și Boileau care părea să creadă acest lucru greșea. Mai întâi, pasiunea nu îngăduie lungile serii de deducții savant înlanțuite. Ea nu înlătură din pricina aceasta judecata logică, așa cum opinia Théodore de Banville, ci o scurtează<sup>1</sup>. Apoi,

<sup>1</sup>. Întorsăturile poetice, cum s-a remarcat, au o mare asemănare cu întorsăturile limbajului popular care însoțește, în general, sau precede destul de aproape acțiunea. Ele se apropie de gest. Dacă poetul înfățișează un luptător care lovește fraza tinde chiar să se dispună ca un braț ridicat și apoi să se prăvălească, lovind ea însăși urechea (de exemplu, în lupta susținută de fiul lui Egeos împotriva centaurului, descrisă de André Chénier). De aici provin inversiunile



dacă emoția tinde să producă un ritm în limbaj, ea tinde să ritmeze și gândirea, să introducă în ea un fel de legănare armonioasă, să o facă, așa-zicînd, unduitoare, în loc să o lase să meargă pe drumul cel mai scurt. Exemplul cel mai impresionant al acestei gândiri ritmate îl avem în poezia ebraică. Există strofe formate din gânduri, cum există strofe formate din cuvinte și acestea din urmă nu pot fi alcătuite decît dacă, înainte de a se exprima în cuvinte precise, seria ideilor poetice s-a organizat deja, de la sine, în grupuri regulate, comunicînd unele cu altele. Acest ritm care urcă pînă la inteligență și ajunge să regleze, așa zicînd pînă și vibrațiile celulelor noastre cerebrale este, după cum se vede din exemplul evreilor, cu totul independent de acțiunea exercitată de rimă. Sînt unele gânduri care se nasc în noi gata să fie puse în versuri, care sînt deja versuri. Există un fel de poezie fără cuvinte, o potrivire fermecătoare a gândurilor între ele care nu cere decît să se exprime, să devină sensibilă pentru ureche. Poezia este fata frumoasă din basm, căreia îi țîșnește din gură

---

destinate să pună în relief gândirea strălucitoare. Nu vorbim, firește, despre inversiunea clasică, ridiculizată de Victor Hugo în celebrul vers:

*De chemin, mon ami, suis ton petit bonhomme,*  
ci inversiunea expresivă de care abundă limba lui Victor Hugo, ca, de altfel, și limba populară. În afară de această, cutezanță expresivă a topicii, poezia mai pretinde cuvinte concrete, cu precădere verbe, și printre substantive mai ales pe cele care exprimă pe cît posibil acțiuni. Sînt preferate, în general, cuvintele de bază, care adesea sînt și cele mai scurte. Sînt înlăturate, spre a grăbi gândirea, o mulțime de cuvinte ajutătoare, folosite în proză ca să lege frazele sau ca să le umple. Pentru a îndrepta poezia încă de la început asupra obiectului vizat sînt folosiți termeni simpli și concisi. Tocmai pentru că limbajul poetic trebuie să fie cît mai aproape de acțiune, el trebuie să fie mai bogat în imagini decît proza. Imaginea, comparație sau metaforă, nu este decît un mijloc pentru a ne face să vedem și să simțim ideea și, prin urmare, de a o pune în acțiune. Totdeauna cînd imaginea nu este prețioasă ea nu complică, decî, simplifică. Drept urmare, limbajul poetic este, într-un cuvînt, limbajul activ și străvechi prin excelență. Cînd exprimă ideile cele mai înalte, o face prin mijloacele cele mai simple și ideea se înobilează tocmai prin această simplitate a expresiei.

pentru fiecare cuvînt cîte un giuvaer. Gîndirea poetului, vie și încă fremătătoare, apare fixată în aur și diamant. Nu mai putem să le separăm fără să o sfărîmăm.

Mult înainte de a suferi influența din partea rimei, gîndirea poetului se deosebește deci în evoluția sa de cea a prozatorului. Aceasta merge, ca să ne exprimăm așa, în linie dreaptă, în vreme ce gîndirea poetului se desfășoară unduitoare străbătînd fluxul și refluxul strofelor. Rima, am văzut, accentuează și mai mult această diferență. Ar fi absurd să susținem că rima nu acționează sau că nu trebuie să acționeze asupra gîndirii poetului (deși ar fi și mai absurd să o considerăm un mijloc infailibil de a produce idei). Adevărul este că, în spiritul poetului, rima și gîndirea se influențează reciproc, se atrag și gravitează, ca să spunem astfel, una în jurul celeilalte, fără a-și confunda vreodată în întregime traseul și fără a se ciocni. Asociația rezonanțelor și cea a ideilor trebuie să meargă împreună. Dar numai în inspirație aceste două tendințe distincte — de a lega cuvinte și de a înlănțui idei — se coordonează perfect. Atunci ele acționează una asupra celeilalte în modul cel mai fericit. Tot astfel, într-o simfonie în care muzicianul trebuie să adapteze una la alta două fraze muzicale el poate, incitat uneori de inspirație, să le scrie pe amîndouă împreună și să pună, în fiecare luată separat, mai multă frumusețe decît ar fi avut dacă ar fi fost concepute separat. Poezia este un fel de simfonie a cuvîntului și a gîndirii. Faptul acesta explică imposibilitatea de a traduce în vers o gîndire deja exprimată și, întrucîtva, răcită. Nu se poate turna în formă decît metalul topit. Cei mai mari poeți dau greș de foarte multe ori cînd vor să transpună în vers fie gîndirea altuia, fie chiar propria gîndire fixată deja în proză. Victor Hugo însuși, cel mai prodigios versificator care a existat vreodată, n-ar reuși acum să pună în versuri romanul său *Notre-Dame de Paris*.



În rezumat, limbajul versului corespunde, din punct de vedere fiziologic, unei anumite tensiuni a sistemului nervos iar din punct de vedere psihologic unei anumite energii a gândirii impresionate. Odată debarăsat de orice artificiu, acest limbaj vibrant și creat, ca să spunem astfel, de pasiune, va rămâne limbajul natural al oricărei emoții intense și durabile. Cuvintele simple, de bază, concrete, singurele potrivite pentru acest limbaj, sînt, cel mai adesea, vechi cît lumea. Poetul le silește să cuprindă și să redea ideile noastre moderne și, fără voia noastră, ele ne răsună în urechi cu un accent profund ca trecutul, dulci ca acele refrene vechi de care sînt legate amintiri din tinerețe. Simțim, ascultîndu-le, trezindu-se în noi străvechea fire omenească, total instinctivă și pătimașă. Emoția pe care ne-o dă poezia are astfel forța amintirii.

Totodată ea are și forța presentimentului: nu fără motiv antichitatea vedea în inspirația marilor poeți un fel de divinație.

În clădirile de munte se găsesc unghere adînci în care se întîlnesc toate zgomotele munților înconjurători. Din ele iese un ecou muzical ce rezumă în el viața întregului munte, de la poale pînă la creastă. Tot astfel întregul ciclu al vieții omenești ajunge, ca să ne exprimăm astfel, să se verse în sufletul marilor poeți și să trezească în ei o voce. Trecutul, prezentul, viitorul generațiilor care se îngrămădesc în jurul și în urma lor contribuie și ele cu ecoul propriu. Homer și Shakespeare au simțit tresăltînd în ei fondul etern al naturii umane. „Cînd vă vorbesc despre mine, vă vorbesc despre voi“. Ei sînt ei, sînt noi, sînt, de asemenea, viitorul. Gîndirea pe care o exprimă este ceea ce nu moare în om, ceea ce supraviețuiește formelor deseori fragile în care se închide inteligența abstractă. Știm că poezia este în raport cu proza aproape ceea ce sînt țipetele și vaietele în raport cu limbajul articulat. Or un țipăt înseamnă bucuria sau durerea redată viu și sensibil pentru orice ureche, în orice epocă a isto-

riei și în orice țară. Este, așadar, un limbaj totdeauna sigur că va fi înțeles și a cărui universalitate proza nu o va dobîndi niciodată. Să adăugăm că principiul poeziei — sensibilitatea cu bucuriile și frământările sale — pare să fie și principiul fundamental al oricărei gândiri ca și al oricărui limbaj. Dacă așa stau lucrurile, dacă din adîncurile sentimentului au ieșit concomitent gîndirea și cuvîntul, poate că prin poezie ne este dat să ne apropiem cel mai mult de punctul viu din care a provenit întreaga inteligență umană.



## TRADUCEREA VERSURILOR DIN TEXT

- p.33 Lăsați-mă, lăsați-mă să evadez spre mal,  
În piept să simt mireasma sălbaticului val !  
Liber tărâm Jersey în sumbre mări străluce...
- p. 38 Să mergem, sîntem singuri, a noastră-i lumea toată.  
Scoția cea verde, Italia cea brună  
Și Grecia măicuță, cu mierea parfumată...
- p.68 Ce poartă în mîini un vas umplut cu miere.
- p.71 Cele mai dulci cînturi povestesc despre gîndul cel mai  
trist.
- p.83 Dormeam, visam în nopți aproape de prundiș,  
O boare mă trezi spre-al zilei luminiș  
Și ochii deschizînd, luceafărul zării.
- p.123 Sub bolți fugare, stelele vîînd,  
Își țese Arahne pînza trecînd  
Din lume-n altă lume pe firul ei sublim...
- p.137 Progresul, ne-ntrebăm; ce vîrea? și încotro?  
El tinerețea-n floare o sfarmă și procură  
Mașinilor un duh ce de la om îl fură !

ALBERT

p.138-139

Nu, cînd duhul lor măreț pătrunse în natură  
Zei nu-mpliniră totul în argila cea impură  
Care-a primit în pîntec a lor desăvîrșire.  
Puțin real și multă nălucire  
Doar cioburi și o mîină de vorbe prea deșarte  
Ce la-ntîmplare spuse, le crezi împărtășite,  
Între săruturi reci, ris și ușurătate,  
Și-atingeri trecătoare cu flinși nedeslușite.  
Aceasta nu-i iubire și nici măcar un vis...

## RODOLPIE

Chiar dacă realitatea ar fi numai icoană,  
Subțirele contur al lumii pe pământ,  
Mai mult nu-mi deie cerul să am din umbra-i vană !  
E-atât de mîndru vîlul, că de-adevăr mi-e teamă,  
Și nici în carnaval nu-l caut sub veșmînt.

## ALBERT

De toate-o lacrimă îmi spune mai mult decît tu poți.

- p.141 Mii de fîpturi iubite mă au captiv deplin  
Și chiar și-o adiere ce doar le dă fiori,  
O simt cum mă sfîșie puțin cîte puțin.

Purtăm în suflet o iubire boare,  
Tresar în ea durerile-n sobor  
Și cîteodată și o dezmierdare  
Ne răscolește-al plînsului izvor.

- p.146 scara pe care se măsoară  
Cutezanța de-a umbla, mercurul cînd coboară.

- p.153 un nu știu ce plăpînd,  
Etern. El cîntă și plutește din aripă bătînd.

- p.164 Nu patimă e-aceea ce-n trup mi-e tănuită,  
Ci Venus este, toată de pradă-nlăntuită.

- p.165 De-aș fi urît-o, n-aș fi fugit de ea.  
Cea palidă cu albul jasmîn e asemănată

- p.167 N-aș năzui decît spre vechea-nțelepciune  
Ce semizeu făcu din asprul Epicur.  
Nu pot, căci fără voie mă chinuie neantul;  
Prin minte îl prefir cu groză ori speranță.  
O veșnică speranță a străbătut pămîntul;  
Numai spre cer să ne-nălțăm privirea.

Atît cît slabu-mi suflet, plin încă de junie  
De tot nu își va pierde al speranței contur  
Eu nu voi putea năzui spre-nțelepciunea vie  
Ce semizeu făcut-a din asprul Epicur.

- p.172 Auzul ce se schimbă și muzica o schimbă.

- p.177 Ți-adulmec amintirea cu alean...  
Robește-n josnici trebi fără a-i păsa.

Te îndeamnă să zbori spre stele.

Călduțe adieri ce sufletul înmoaie.



p.177 Pot cu îndrăzneală să îşi joace rolul...  
Ori să pună capăt oricărui alt mijloc...  
Toată lumea se afla la babord, vârful...  
Orice om poate, cu dreapta-i cumpănire,  
Spre el să se îndrepte, ori nu fără silire...

p.178 Şi taurii şi, tot aşa, dromaderii...

Şi izbindind în lîda-i nesăbuită...  
Ca mierle în hăţişuri de crîng...  
Croitoreasa cu bolduri în gură...

Cochete lucrătoare ce îl găseau distins...  
Şi fierbinţea cînd, deodată, bag de seamă...

p.181 – 182                                      Şi-a vocii-nmlădiere  
Se curmă precum zborul de pasăre. Tăcere.  
Deodată uşa larg, se deschise cu zgomot...  
Viteazul se-aplecă spre hău şi-n el îşi aruncă privi-  
rea...

p.182 Zeii întăritaţi – vedeau crescînd – fiinţa-ngrozi-  
toare...  
El este înalt şi blond; al doilea, scund, palid şi brun

p.183 Alexandrinul apucă cezura şi-o distruge.  
Cezura în alexandrin dispare.

p.184 Lupta se reia şi sub umbra morţii, sîngele-i aprins  
Durandal izbeşte, Closamont la fel. Fulger de nestins.

Hippolyte el singur, fiu demn de al său tată  
Şi-opreşte bidivili şi sulita înşfacă.

Totul era uscat în afara unui petec de iarbă lângă  
fîntînă.

Arabii-şi petrecură noaptea pe cîmpie...  
Furtuna este-o soră a bătăliilor mari...  
Înşfacă raza, zorii înşfacă-i, uzurpă focul...  
El este înalt şi blond, al doilea, mic, palid şi brun...

p.185 Sus fruntea, spre cer mereu priveşte,  
Lumina vine din înalt! Porneşte!

Părul ei era o pădure. În valuri,  
Fluvii şi lacuri curgea în jos de pe şolduri.

Ai ris, dar îţi redau iată a mea favoare,  
Grota, lacul şi pădurea cea murmuritoare.

Numele acestă Iehova ca printre fulgere străbate...

p.186 Pictură mişcătoare şi melopee – glînd.

Şi curg lovituri nemiloase. Şi-n agonia-i...

- p.187 Unul e la Pathmos, la Tyane celălalt.  
 „Mline, mline”, strigă unii  
 Alții deșteptarea sună într'alalt  
 În toropeala obștească a lumii.
- p.188 Iubirea crea și-n vacarmul produs de a ei nicovală  
 Neamul pășăresc tulburat, ochii din nou deschidea:

Pradă infernului de furie beat  
 Pînă ce etern triumful să-și măsoare,  
 Poetul o vede înspăimîntat  
 Pe Eurydice în beznă cum dispare

Nu-mi plăcea prea mult tutunul

E Domnul, da! Te cheamă și te luminează,  
 În ochi ți-a pus scînteia-i trează,  
 În mîini, drapelul său ți-ncredințează,  
 Cu el apari în ale noastre rînduri.

Aerul e plin de parfum de roze.

- p.189 Frumoasa-ai cărei ochi ce dulce m-au ucis...  
 Și cerul nu cunoaște amant mai fericit  
 O Ariana, ce iubire ți-aduse-atîta jale,  
 Încît să mori pe țărmul părăsirii tale?  
 Cîntecul orgiei cu strigăte departe-l proclamă  
 Pe Lysios cel frumos, zeu aprins ca o flămă.  
 O, al poezilor reazem, cutezanța mi-o ajută.  
 Iat-o, revine, și unul din altul născute  
 Spre patul lor de trandafiri valuri urcă tăcute.

- p.190 E mai bine la Paris, unde se bea cu gheață.  
 Mă sting fără să mor; mă usuc în plină tinerețe

- p.192 Care ne-a chinuit pentru-a ne zvîrli...

- p.195 La drept grăind, clipele noastre scurte  
 La curte sînt doar primejdios popas;  
 Nu-i înțelept cine merge la curte,  
 Căci scurte sînt binele și a favorului ceas

- p.196 Cine-a văzut vreodată ceva mai minunat  
 (Ar trebui să aleg pentru rimă *înflăcărat*)  
 Decît ochii contesei mele?  
 (În rimă aş vrea să pun cuvîntul *stele*)

Cine-a văzut vreodată ceva mai minunat  
 Decît frumoșii ochi ai contesei mele?  
 Nu cred că razele unei stele



Ne-ar lumina atât de-nflăcărat.  
Limpezimea lor pereche nu are,  
Strălucind cînd și cînd lumii muritoare  
Vor străluci odată chiar și pentru zei...  
Nu am atât talent și nici atîta măiestrie  
Și-am scris pe negîndite o cacofonie.  
Cine mă va judeca pentru că am scris *cînd și cînd*?  
Această tulburare-i din sufletu-mi arzînd.

p.197 Zeno face-un semn văzînd-o. Ea se-nclină  
Și surîzînd adoarme bălaie și senină.

p.198 Ieri vîntul înserării cu adierea lui duioasă  
A florilor de noapte mireasmă ne-aducea.  
Se-ntuneca și păsări dormeau în umbra deasă.  
Mai mult ca primăvara tu mă-mbătai, frumoasă,  
Mai viu decît un astru privirea ta lucea.

Și nimic nu mai rămîne. În fundul sălii, doar, e-un  
Christ,  
Cu brațele spre cer meditativ și trist.

p.201 Drept culme de *prosperitate*,  
El speră iar o viață în *posteritate*.

p.212 Firește, munții-s puri și devotați în toate  
Cu forma lor aspră de muri de cetate

p.215 Eu plec să mă alătur de oastea *credincioasă*  
Pe care azi o-atrage gloria *făloasă*

Pămîntu-i sub cuvinte ca țarina sub *muște*.

# CUPRINS

Prefață .....	5
<b>CARTEA ÎNTÂI</b>	
<b>PRINCIPIUL ARTEI ȘI AL POEZIEI .....</b>	<b>17</b>
Capitolul I	
Plăcerea produsă de frumos și plăcerea produsă de joc .....	21
Capitolul II	
Plăcerea produsă de frumos se află oare în opoziție cu sentimentul utilului, al necesității și al dorinței? .....	28
Capitolul III	
Plăcerea produsă de frumos se află oare în opoziție cu acțiunea și cu sentimentul realului? ....	39
Capitolul IV	
Condiții ale frumuseții în mișcări .....	46
Capitolul V	
Condiții ale frumosului în sentimente. Principiul moral al grației .....	52
Capitolul VI	
Despre frumusețe în senzații .....	61
Capitolul VII	
Teoria generală a frumosului. Emoția artistică și culoarea în arte .....	77
<b>CARTEA A DOUA</b>	
<b>VIITORUL ARTEI ȘI AL POEZIEI .....</b>	<b>87</b>
Capitolul I	
Viitorul artei și al frumosului conform statisticii	



și fiziologiei .....	91
Capitolul II	
Viitorul artei din punctul de vedere al istoriei.	
Arta și democrația .....	96
Capitolul III	
Antagonismul dintre artă și industria modernă ..	109
Capitolul IV	
Despre antagonismul dintre spiritul științific și imaginație .....	115
Capitolul V	
Despre antagonismul dintre spiritul științific și spiritul spontan al geniului .....	126
Capitolul VI	
Antagonismul dintre spiritul științific și senti- ment. Evoluția sentimentelor umane .....	132
Capitolul VII	
În ce măsură poetul se poate inspira din ideile știin- țifice și filosofice .....	143
<b>CĂRTEA A TREIA</b>	
<b>VIITORUL ȘI LEGILE VERSULUI .....</b>	<b>151</b>
Capitolul I	
Ritmul limbajului și originea sa. Formarea ver- sului modern .....	155
Capitolul II	
Teoriile romantice ale versului. Rolul cezurii ..	171
Capitolul III	
Măsuri prozodice noi. Despre hiatus .....	187
Capitolul IV	
Rima bogată .....	194
Capitolul V	
Gîndirea și versul .....	210
Traducerea versurilor din text .....	221

Redactor: MANUELA CORAVU  
Tehnoredactor: ȘTEFAN TÂNASE

Apărut: 1990; coli de tipar: 9,5

Tiparul executat la I. P. Sibiu,  
sub c-da nr. A 13



Artă și gândire

# problemele esteticii contemporane

Jean-Marie Guyau era, la 34 de ani, în 1888, când a murit, o celebritate a cărei operă stîmîse vii comentarii, adeziuni entuziaste, dar și obtuze contestări. Autor al unor lucrări de estetică, etică, filozofie a religiei, pedagogie, psihologie, precum și al unui delectabil volum de versuri, Guyau dovedește o deschidere intelectuală, o efervescentă spirituală și o apetentă polemică singulare în epocă. Prin verva și ancorarea lor în concret multe dintre considerațiile sale despre artă și frumos par extrase mai degrabă dintr-o estetică a acestei jumătăți de secol XX decît din vecinătatea impunătoarelor și plictisitoarelor tratate ale veacului trecut.

LEI 38

VICTOR ERNEST MAȘEK

ISBN 973-33-0091-8